ВІД РЕДАКТОРІВ ТОМУ

Історична дійсність змінюється. Разом з нею міняються погляди на багато завдань, у тому числі на ті, що пов'язані з науково-дослідницькою працею. До першочергових таких завдань належить концептуальне виповнення чинних наукових структур і їх елементів. Адже не є таємницею, що сьогодні відходить у небуття немало напрямків досліджень, міняється методологія, у загальному науково-культурному процесі низка проблем переходить із перших у минулому позицій на останні й навпаки. З'являється нова, викликана потребами часу наукова тематика, розширюється, у міру розвитку наукової думки, тематика, яка вже має історіографічну традицію. Такі явища в сьогоднішній Україні спостерігаємо у гуманітарних і суспільствознавчих науках на всіх наукових рівнях. У зв'язку з цим зазнає змін науково-видавнича політика багатьох установ і організацій. Не виняток у цьому розумінні й Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові.

У нашу добу, позначену рішучим поворотом до духовності, особливої ваги набирають дослідження з питань музичної культури. Тепер на суд наукової громадськості подаємо CCXXVI том Записок НТШ. Пропонований том уперше за багаторічну науково-видавничу практику НТШ підготувала Музикознавча комісія. Це перша спроба окремо, в одній книжці зібрати наукові праці та матеріали в цій серії видань Товариства. Незважаючи на значну роботу, що проводилась в минулому і ведеться нині в рамках НТШ з питань музикознавства ні до війни, ні після неї Записки НТШ, присвячені музикології, не з'являлися друком. Статті та матеріали з музикознавства долучали загалом до фольклористичних, етнографічно-фольклористичних, рідше філологічних видань НТШ. Уміщення праць Музикознавчої комісії в окремому томі Записок НТШ і позитивна ухвала у цьому плані Науковою радою НТШ про їх друкування свідчить про зміни у видавничій стратегії НТШ, що насамперед проявляється у наданні пріоритетності тим наукам, які раніше залишались у тіні серед гуманітарних досліджень на Україні. Останнє зумовлене також тим, що на сьогодні з'явився значний музикознавчий потенціал у Львові, Києві та інших містах України в ділянці музичної україністики, розширюється діапазон важливих досліджень гуманітарних і суспільствознавчих наук у Товаристві взагалі.

Музикознавча школа україністів склалася у першій половині нашого століття. Окремі її паростки, як відомо, можна спостерігати й у XIX ст. Якщо йдеться про Львів, то основним поштовхом для цього послужило відкриття у 1903 р. Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Один з його засновників і перший директор Анатоль Вахнянин поєднав у собі композитора й музикознавця-історика; в інституті він провадив курс історії музики. А. Вахнянин заклав наукові основи українського історичного музикознавства в Галичині (зберігся рукопис його праці «Історія української музики») і виховав перші покоління музиків і культурологів із новими світоглядними позиціями. Безперечно, що в цьому процесі важлива роль належала І. Франкові, праці якого на теми історії української музики послужили надійною науково-методологічною базою для молодого покоління.

Згодом цю справу підхопили композитори Станіслав Людкевич і Василь Барвінський, музикознавча діяльність яких розвивалася головно в царині україністики.

У міжвоєнний час музикознавство виділяється в окрему фахову галузь; його представниками в Галичині були Борис Кудрик, Зіновій Лисько, Осип Залеський, Василь Витвицький.

Великий внесок у формування музикознавчих кадрів Львова зробила створена 1913 р. музикознавча кафедра в університеті, засновником якої та незмінним керівником був польський музикознавець Адольф Хибінський. Під його керівництвом фахову музикознавчу освіту здобуло й чимало українців, які згодом стали на шлях музичної україністики, зокрема Борис Кудрик, Марія Білинська, Мирослав Антонович, Ярослава Колодій. У 1937—1939 рр. львівські музиканти і музикознавці видавали у Львові журнал «Українська музика», на сторінках якого постійно публікувалися матеріали в історії української музики.

У середині 30-х рр. виникла потреба створення Музикологічної комісії НТШ, яку зорганізував і очолив Станіслав Людкевич. Перше організаційне засідання новоствореної Комісії відбулося 22 березня 1936 р. Головою було обрано Станіслава Людкевича, заступником — Зіновія Лиська, секретарем — Бориса Кудрика, а його заступником — Йосифа Хоминського. Всього членів комісії було 11. У 1939 р. журнал «Українська музика» став органом Музикологічної комісії НТШ.

Проте «золотий вересень» зупинив ці перші успіхи музичної україністики у Львові, і вона почала хилитися до занепаду (Про стан розвитку музикологічних досліджень в 30-х в УРСР не приходиться говорити; це окреме питання і окреме дослідження). Тут цікаво порівняти здобутки українських і польських музикознавців, які одночасно виховувалися у Львові в Адольфа Хибінського і пізніше в повоєнній Польщі продовжили співпрацю під його керівництвом. Соф'я Лісса, Йосиф Хоминський, Марія Лобачевська разом із своїм вчителем заклали основи потужної музикознавчої полоністики, розробили методологію й методику музично-історичних студій, опублікували сотні наукових статей, монографічні праці та корпус пам'яток давньої польської музики, створили декілька музичних видавництв, поновили музикознавчі часописи. Українські ж музикознавці Львова у відомих нам умовах не змогли розкрити своїх потенційних можливостей. Василь Барвінський і Борис Кудрик були арештовані (останній загинув у мордовських таборах); покинули батьківщину, щоб уникнути подібної долі Василь Витвицький, Осип Залеський, Зіновій Лисько, Мирослав Антонович. Далеко від рідної землі, позбавлені українських джерельних матеріалів, бібліотек, вони, звичайно, не змогли працювати на повну силу; тим більше викликає подив їх працелюбність і самовідданість на ниві музикознавчої україністики (окремі праці їх доробку публікуємо в нашому томі).

А ті, що залишилися — Станіслав Людкевич, Марія Білинська, Ярослава Колодій — замовкли як музикознавці-україністи. С. Людкевич здебільшого займався фольклористикою та композиторською творчістю, М. Білинська — викладанням німецької мови (тривалий час завідувала кафедрою іноземних мов Львівської консерваторії), Я. Колодій — завідувала бібліотекою цієї ж консерваторії. Після короткочасної відлиги з початком 70-х років репресії знову посилюються. У 1973 р. знищено майже весь тираж збірки наукових праць, статей і рецензій С. Людкевича, що його підготувала Зіновія Штундер, а її упорядник була звільнена з педагогічної праці в консерваторії. Аналогічна доля спіткала нотографічні покажчики «Микола Колесса», «Євген Козак», «Анатолій Кос-Анатольський» — книжки були вилучені з обігу, а їх автори — Ярослава Колодій та Антоніна Стру-

тинська — також звільнені з праці. Консерваторію змушені були залишити й інші музикознавці.

І все ж, незважаючи на лихоліття, музикознавча думка продовжувала жити й розвиватися.

Одразу ж після відродження діяльності Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові поновлює свою діяльність і Музикознавча комісія (до війни діяла під назвою — Музикологічна комісія). На установчих зборах, що відбулися 28 грудня 1989 р., була накреслена програма наукової діяльності Комісії та визначені пріоритетні напрями музикології, зокрема в галузі музичних історичних студій. Головні зусилля зосереджено на вивченні історії української музики, передовсім давньої XV—XVII ст. та західноукраїнської XIX-першої половини XX ст. Комісія приступила до формування наукової джерельної бази музикознавчих студій, зокрема, наукових описів музичних архівів, складання бібліографій та нотографій, створення Біографічного музичного словника та Словника музичних термінів.

Робота Комісії загалом провадиться у руслі загальних завдань у музикознавстві України. Вони розгортаються у наш час у плані реалізації досить широкої програми, наміченої на різних з'їздах, конференціях, симпозіумах, присвячених останніми роками вивченню музикознавчої спадщини і сучасного стану розвитку музикознавчої думки в Україні.

Дослідження ведуться у двох основних напрямах: 1. розробки конкретних питань історичної музикології та аналізу сучасних музичних процесів, що відбуваються в Україні; 2. створення узагальнюючих праць із музикознавства, які мають на меті підсумувати і поглибити результати досліджень з музикологічної проблематики, а подекуди дати синтетичне осмислення з позицій найновішої методології. До найперших завдань Комісія відносить дослідження про значення музики в системі духовної культури і менталітету українського народу, роль і місце української музичної культури в державотворчому процесі як в історичному аспекті, так і в умовах сьогодення. Потребують окремого вивчення питання музики в церковному житті України. Проблему становить дослідження української музики в культурі греко-візантійського ареалу у слов'янському та загальноєвропейському контексті. Варто привернути окрему увагу до музично-виконавської проблематики в історичному розвитку, історії музично-естетичних поглядів, теоретичних концепцій українського музикознавства тощо.

Для успішного розв'язання намічених завдань в Україні, у тому числі й НТШ, слід широко залучати українських науковців і вчених з-поза її меж — Білорусі, Росії, Польщі, Словаччини та інших країн, які працюють у галузі музичної україністики. Така співпраця сприятиме активізації наукових студій та зміцненню наукових і культурних зв'язків із ближчими і дальшими сусідами.

Публіковані в томі праці охоплюють різні теми наукових досліджень. Основу становлять наукові музикознавчі розвідки (розділ «Статті»), які тематично охоплюють українську музику від XV до нашого XX століття: гимнографії, партесний спів, музичний театр Галичини XIX-середини XX ст., творчість Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, музичний фольклор. Уперше публікуємо статтю Станіслава Людкевича про співність і мелодійність поезій Тараса Шевченка. Заслуговує на окрему увагу стаття про універсальний комп'ютерний каталог народних пісень, як основа кібернетичної етномузикології (автор В. Гошовський).

У розділі «Матеріали», якому Комісія надає особливого значення, публікуємо невідомі чи маловідомі матеріали та документи з історії української музики: статутні документи Музичного братства у Львові, невідомі духовні пісні Дмитра Левковського, матеріали до історії генези українських і білоруських різдвяних пісень (псалми-колядки), листи М. Лисенка, К. Квітки, Д. Січинського, М. Гайворонського, огляд композиторської, музично-педагогічної діяльності та творчої спадщини Василя Барвінського, Зіновія Лиська, Нестора Нижанківського. В окремій статті розглянено питання викупу автографів М. Лисенка митрополитом Андрієм Шептицьким. Заслуговують на увагу творчі портрети та бібліографії праць музикознавців Стефанії Павлишин і Марії Білинської. Розділ завершує розвідка. «Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника)», що їх підготував Петро Медведик. У переважній більшості подані у словнику імена співаків, диригентів та музикантів-інструменталістів не відомі не лише загалу, а й фахівцям. Вважаємо, що багатоаспектне вивчення персоналій повинно вивести музикознавчу науку на якісно новий рівень.

У підрозділі з історії Наукового товариства імені Т. Шевченка Зіновія Штундер подала матеріал про співпрацю Станіслава Людкевича з НТШ.

«Критика і бібліографія» репрезентована нотографіями творів М. Лисенка, які виходили друком у Західній Україні та нотографіями О. Нижанківського, поряд бібліографією музикознавчого доробку М. Антоновича, музикознавчою Лисенкіаною у західних науково-довідникових виданнях, оглядом Шопеніани львівських музейних збірок, оглядом праць з історії музики вірменських колоній у Західній Україні, нарешті рецензіями на нові книжки та грамплатівки.

Сподіваємося, що цей том приверне увагу як музикантів-фахівців, так і багатьох читачів, шанувальників музичної культури України.

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО

ПЕРЕКЛАДНА ПІВЧА ЛІТЕРАТУРА XVI—XVII СТОЛІТЬ В УКРАЇНІ ТА ЇЇ МУЗИЧНО-ВІРШОВА ФОРМА

Поняття «перекладна література» щодо репертуару церковного хорового співу в Україні [1] вживаємо у двоякому значенні: по-перше, як переклад напівів нашої традиційної книги співів Ірмологіона (Ірмолой, Ярмолой, Єрмолой) з давньоукраїнських безлінійних музичних знаків (знамен) на латинські лінійні ноти [2]; по-друге, як переклад на ноти та введення у нашу практику невідомих досі поствізантійських напівів (грецького, болгарського, сербського, а також молдаво-волоського, які у країнах балканського ареалу записували іншим видом безлінійної нотації) так званою середньовізантійською нотацією. Названі інонаціональні напіви вписували в Ірмологіони тими ж лінійними нотами, що їх фактично вживають і в сьогоднішній музичній практиці. Отже, мова йтиме про переклади ірмолойних напівів із древніх, середньовічних безлінійних нотацій на нову загальноєвропейську нотолінійну систему (див. ілюстрації 1, 2, 3).

Процес переведення давнього репертуару церковного хорового співу на латинські ноти був тривалий і почався, мабуть, ще до загострення конфесійних конфліктів, яке почалося з другої половини XVI ст. Ініціаторами цієї важливої реформи музичної писемності в Україні, переведення її у загальноєвропейське русло могли бути латиномовні діячі європейської ренесансної культури — вихідці з України, які були палкими прихильниками ідеї слов'яно-греко-латинської культурної єдності.

---

[1] Про спільність репертуару гимнографічних книг церковного хорового співу України та Білорусі див.: Ясіноўскі Ю. Беларускія Ірмалої — помнікі музычнаго мастацтва XVI—XVII стагоддзяў// Мастацтво Беларусі.— 1984.— № 11.— С. 50-55.

[2] Давньоукраїнську безлінійну нотацію сучасники іменували такими термінами: кулизма, кулизмяноє знамя, знаменіє кулизмяноє, що походить від найменування одного із знаків цієї нотації — кулизма — з грецького походження; термін знамя означає нотація. Насправді переклади робили на руський (український) варіант латинської лінійної нотації, т. зв. руську ноту; термін походить від тодішньої офіційної назви галицьких земель у складі Речі Посполитої: Руське воєводство. Про негативну оцінку кулизм прихильниками нотолінійної системи див.: Микола Дилецький. Граматика музикальна / Підгот. до друку, транскрипція, комент. О. Цалай-Якименко.— К., 1970.— С. 18; Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. Рогов А.— М., 1973.— С. 107—108, 126; Цалай-Якименко О. «Повість о пінії мусикійськом» — видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки // Укр. музикознавство.— К., 1976.— Вип. 11.— С. 54.

Давньоукраїнські рукописи перекладали на лінійні ноти, мабуть, уже в першій половині XVI ст.; в усякому разі до кінця віку кулизм'яні Ірмолої вийшли з ужитку і їх вважали застарілими. Для них нетиповим було включення позначених зразків поствізантійського репертуару церковного хорового співу — грецьких, болгарських, що стало характерним для нових, нотолінійних Ірмологіонів. Але все ж існували спроби перекладу новобалканських напівів на кулизми.

Так, в одному з декількох відомих сьогодні безлінійних рукописів, що збереглися від XVI ст. в Україні та Білорусі, є позначені зразки одного болгарського напіву («от кореня болгар») та п'яти грецьких, де грецька підтекстовка зроблена кирилицею [3]. Ось ці твори: «Докса і Теос», «Испола ти деспота», «Агіос о Теос», «Неанес и та херувим», «Обѣдня».

Про регулярне засвоєння балканослов'янського репертуару українськими півчими зі Львова та Перемишля свідчать документи середини XVI ст. (див. посилання 9). Переклад і трансплантація інонаціональних напівів продовжувалась і в XVII ст. Внаслідок цього значно збагатився і оновився склад книги церковного хорового співу, що вплинуло і на стилістику нашого гимнографічного мистецтва. Про це свідчать численні рукописи XVI—XVII ст. та львівські першодруки 1700 і 1709 рр. Усі вони репрезентують уже новий, ренесансно-бароковий тип гимнографічного збірника, значно відмінного від свого скромного кулизм'яного прототипа.

Первинні переклади Ірмологіона на ноти нам поки що невідомі, а рукописи, що дійшли до нас із кінця XVI — поч. XVII ст. [4], не можна вважати первістками нашого нотного письма. В цих рукописах бачимо вже достатньо вироблений нотний скоропис такого ж типу, який вживали в XVII ст. на різних теренах України: у Галичині, на Волині, Поділлі, Київщині (див. ілюстрації 3, 4, 5). Це вже усталений тип письма так званої «руської» або «київської» нотації, який значно відрізняється від безсумнівно більш ранніх, справді архаїчних зразків «Notae musicae Ruthenorum», що їх скопіював у 1675 р. з якогось давнього рукопису німецький пастор Гербіній [5] (див. ілюстрацію 6).

Нотні Ірмологіони стали більшими за розміром і об'ємом, ніж їх кулизм'яні попередники, хоча репертуарний склад книги поповнювався поступово. Причина полягала в особливостях самої лінійної нотації. Якщо кулизм'яні знаки фіксували мелодику скорочено, можна сказати, стенографічно, то в нотолінійному запису напів одержував деталізоване нотне розшифрування кожного звука як за висотою, так і за ритмічною вартістю; тому невипадково сучасники нову лінійну нотацію називали «дробною». Наводимо для порівняння фрагмент напіву «С нами Бог» паралельно у скороченому кулизм'яному та розширеному нотолінійному записі:

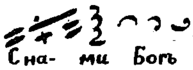
---

[3] Центральна наукова бібліотека ім. В. Вернадського АН України (далі — ЦНБ АН України), ф. 160, № 614.

[4] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України, ф. Василіянські монастирі, № 50 (кін. XVI — поч. XVII ст., можливо, Південна Волинь); ЦНБ АН України, № 1, 5391 (1598—1601 рр., Супрасльський монастир); Національний музей у Львові, Q-266 (1603 р., м. Бучач на Тернопільщині).

[5] Herbinius J. Religiosae Kyoviensis cryptae sive Kyovia subterranea.— Jena, 1675.— P. 154; див. також сучасне факсимільне видання: Seventeeth — Century Writings on the Kievan Caves Monastery / Harvard Library of Early Ukrainian Literatur. Vol. IV. With an introduction by Paulina Lewin.— Cambridge. Mass.— 1987.— P. 417.

ПРИКЛАД 1



Лінійна нотація дала змогу дешифрувати «тайнозамкненість» середньовічної нотації; вона ж відкрила широкі можливості для збагачення практики хорового церковного співу розмаїтим, стилістично багатим балканським репертуаром. Інтенсивна трансплантація на наші землі перекладної поствізантійської культури співу — це яскраве явище нового етапу південнослов'янського впливу в царині музичної культури.

Поки що залишається неясним, чи запозичені напіви перекладали на ноти з рукописів так званого середньовізантійського письма (саме такою нотацією записували напіви у країнах балканського ареалу, а також молдаво-волоські), чи їх записували нотами безпосередньо з голосу виконавців. Щодо останнього, то в документах є, наприклад, така вказівка. Так, у Супрасльському Ірмологіоні 1598—1601 рр. над Херувимською III гласу є приписка про те, що цей царигрядський напів записано від патріаршого півчого в 1583 р. [6]. Це свідчить, що існувала практика запису на ноти безпосередньо з голосу виконавців; це тим більш імовірно, що вживана в той час на Балканах середньовізантійська нотація в Україні фактично була невідома. Звичайно, можна припускати, що й у нас могли бути окремі знавці одночасно різних видів музичного письма — і невменних, і нотолінійних, які й могли робити переклади безпосередньо з невменних книг церковного співу. Тому ймовірно, що балканський репертуар у наші нотолінійні Ірмологіони потрапляв обома шляхами: і з голосу виконавців, і з візантійських невменних записів. Так, наприклад, збереглися різні варіанти перекладу на ноти окремих балканських напівів; це може свідчити не тільки про існування різних манер виконання одного твору, що природно, а й про складність перекладу на ноти специфічних вокальних фігур, які типові, зокрема, для розгорнених форм грецького напіву.

Переклад на ноти був складним процесом; перекладач повинен був мати тонкий аналітичний слух і творчу винахідливість, адже ж треба було адекватно передати мелодичний образ засобами чужої для цих напівів лінійної нотації. Тим паче, що такі переклади на лінійні ноти робили вперше, і цей піонерський культурний процес проходив саме на українських та білоруських землях. Тут важливо підкреслити, що у всіх випадках перекладачі орієнтувалися на живе звучання напівів, які безперечно були їм відомі на слух. Перекладаючи на ноти, вони записували, зрештою, «музичний диктант» із тогочасної живої практики церковного хорового співу. Особлива цінність пере-

[6] Припускають, що записати цей напів від патріаршого співака міг Феодосій Касіянович (див.: Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія.— К., 1990.— С. 94).

кладацької роботи наших давніх співвітчизників у високому рівні достовірності їх перекладів порівняно із сучасними дешифруваннями напівів із давніх візантійських та давньоукраїнських рукописів, які неминуче значною мірою здійснюють умоглядно. В цьому плані балканський нотолінійний репертуар в українських та білоруських Ірмологіонах XVI—XVII ст. є неоціненним матеріалом для сучасних реставраторів-медієвістів, тим паче, що давньоукраїнську київську лінійну нотацію читають нині практично однозначно [7].

Мабуть, найбільш давнім зразком перекладеного на ноти напіву балканослов'янського походження можна вважати стихиру Григорія Цамблака «Днесь владичица» (фрагменти цього напіву див. у прикладах 26, 27) видатного болгарського церковного та літературного діяча, життя якого з 1409 р. і до його смерті в 1420 р. було безпосередньо пов'язане з Україною [8].

Але спроби зафіксувати ім'я перекладача балканських напівів на ноти маємо лише з кінця XVI ст. Так, в Ірмолої Богдана Онисимовича неодноразово вказується, що окремі напіви, які вживалися у Супрасльському монастирі, «нанотовано І. Т.». Поки що цей криптонім не розшифровано.

Перекладачами новобалканського репертуару могли бути ті львівські та перемишльські дячки, яких у середині XVI ст. запрошувано до молдаво-волоських центрів плекання балканського стилю співу спеціально для освоєння грецького та сербського напівів [9].

Нотно-перекладацька діяльність зосереджувалась переважно в монастирях. Так, важливими центрами культивування балканського церковного хорового співу були монастирі Спасівський і Лаврівський біля Перемишля, Унівський біля Львова, Дерманський біля Острога на Волині, Межигірський біля Києва, монастир Манявський Скит у Галичині.

Знавцем та популяризатором балканської традиції співу у Скиті Манявському був ігумен цього монастиря Феодосій. Уродженець містечка Тисмениці в Галичині, він прийшов у Скит із молдавського монастиря Путна; помер 1630 р. Йому приписують авторство кількох напівів, зокрема варіант грецького «Алилуя» III гласу; традиція виконання цього напіву збереглася у Скиті впродовж всього XVII і XVIII ст. [10]

Із Скитом Манявським був тісно пов'язаний і монастир в Уневі. Певний час тут перебував майбутній засновник Скиту Йов Княгиницький; з монастирями в Уневі та Манявським Скитом пов'язана діяльність ще одного знавця балканських напівів — ієромонаха Феофилакта (помер 1680 р. в Скиті). В Уневі 1650 р. Феофилакт переписав «рукою власною» Ірмолой, що містить, зокрема, грецькі напіви [11].

Заснована в Манявському Скиті болгарська школа співу активно куль-

---

[7] Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система // Укр. музикознавство.— К., 1974.— Вип. 9.— С. 197—224.

[8] Пелешенко Ю. Розвиток української ораторської та агіографічної прози кінця XIV — поч. XVI ст.— К., 1990.— Розд. 2: Творчість Григорія Цамблака.— С. 27—77.

[9] Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886: — Т. 1. Док. № 8.

[10] Тончева Е. Манастирът голям скит — школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII—XVIII вв.— София, 1981.— С. 71.

[11] Національний музей у Львові, F-58.

тивується і надалі. Так, у 70-х рр. XVII ст.— 30-х рр. XVIII ст. тут укладають ірмолойні збірники, наповнені болгарськими та грецькими напівами [12].

Давня традиція культивування балканськиих напівів у Лаврівському монастирі біля Перемишля продовжується і в кінці XVII ст. З цим монастирем тісно пов'язане життя Йосифа Крейницького, укладача й переписувача «Ірмолоя напѣву болгарского, имѣя в себѣ различная пѣнія погреческу и по-руску на утренѣ і на литургіи» [13]. Подібно, як і Ірмологіони «болгарского пѣнія» і Скиту Манявського, рукопис Крейницького містить обширний перекладний репертуар. Нотні транскрипції Йосифа Крейницького відзначаються високим професіоналізмом, орфографічною і стилістичною чіткістю.

Серед осередків плекання поствізантійської гимнографічної традиції на Україні особливе місце належить Острогу, що був культурно-освітнім центром практичного втілення ідеї слов'яно-греко-латинської єдності ще в XVI ст. Славилась на Україні острозька півча школа, до якої можна віднести «Службу отця Смотрицького», що збереглася у рукопису середини XVII ст. і позначена прямими зв'язками з грецькою півчою стилістикою (див. приклад 23).

На Наддніпрянщині виділяється Межигірський монастир як осередок балканської традиції співу. Так, у Межигірському Ірмолої поряд із печерськими та межигірськими напівами вміщено чимало болгарських та п'ять грецьких напівів віртуозного стилю [14].

Значними центрами популяризації балканської традиції церковного хорового співу в Білорусії були Супрасльський та Жировицький монастирі, тісно пов'язані з монастирськими школами України, а разом із ними через молдаво-волоські монастирі в Сучаві, Путні і Нямцу — монастирями Болгарії, Сербії, Греції (Афон).

Проте балкано-візантійські впливи йшли до нас також через латинські землі, зокрема через венецьке та, можливо, й інше посередництво [15], проте це питання вимагає окремого вивчення.

Уже в першій половині XVII ст. грецькі та болгарські напіви широко розповсюдились в Україні. Знавець церковного співу арабський мандрівник Павло Алеппський, подорожуючи по Україні в середині XVII ст., засвідчив високу майстерність українських церковних співаків, що виконували також і грецький репертуар мовою оригіналу, зокрема, грецьку архиєрейську Службу Божу. Особливо відзначає Павло Алеппський прекрасне виконання церковних співів хорами хлопчиків, а також хорами дівчат [16]. В Ірмологіонах II чверті, середини і другої половини XVII ст. знаходимо великі, багаточастинні композиції грецького напіву, такі як «Всякоє дыханиє», «Хваліте

[12] Факсимільні видання фрагментів Манявських рукописів, що сьогодні зберігаються у Румунії, див. у вказаній раніше праці Е. Тончевої, а також: Тончева Е. Скитски болгарский роспев // Българско музикознание. Година VI, 1982.— Кн. 1.— С. 38—60.

[13] Российская национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далі — РНБ), ф. Титова, № 1902. Ще до укладення «Ірмолоя напѣлу болгарскаго» в 1677 р. Йосиф Крейницький переписав 1673 р. «Ірмолой напѣлу руского» (Національний музей у Львові, Q-361).

[14] ЦНБ АН України. Софійська збірка, № 112/645.

[15] Голенищев-Кутузов И. Украинский и белорусский гуманизм // Славянские литературы.— М., 1973.— С. 159—196; Пахльовська О.— Українсько-італійські літературні зв'язки в XV-XX ст. — К., 1990.— С. 10—77.

[16] Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века.— М., 1897.— Вып. 2.— С. 2.

імя Господне», «Єдин свят» грецькою мовою, також повні восьмигласні цикли «Херувимських» та «Алилуя». Названі грецькі напіви вимагали від виконавців особливо високого рівня майстерності і були доступні лише професіоналам найвищого класу. Саме по таких творах можна судити про вершинні досягнення візантійської півчої гимнографії, яку сучасники називали «ангельським співом».

Особливо інтенсивна перекладацька робота велась над болгарським напівом. Підраховано, що через наші Ірмологіони пройшло близько трьохсот творів болгарського репертуару [17]. Десята частина їх міцно осіла в українській півчій практиці і була включена до першодруків 1700 та 1709 рр. У багатьох випадках болгарські варіанти поступово витісняли руські варіанти напівів на той же текст. Так сталося з великими «старосвітськими» напівами «Прийдіте, людиє», «Достойно єсть», «Да молчит всякая плоть»; очевидно, ці давньоукраїнські твори вже в XVI ст. втратили свою мистецьку актуальність; але треба відзначити, що в багатьох випадках не болгарські, а руські варіанти напівів вийшли переможцями в цій конкурентній боротьбі. Загалом склалася характерна для української практики церковного хорового співу XVII ст. традиція, коли в півчих збірниках паралельно існували і руські, і болгарські напіви на один і той же текст, при цьому виникали сприятливі умови для взаємодії і взаємопроникнення болгарського і русько-київського церковного співу. Мається на увазі асиміляція болгарського напіву під впливом руської традиції співу — з одного боку, і трансформація руського під впливом болгарського — з другого. З'являються також своєрідні гібридні варіанти напівів як синтез руського і болгарського. Сучасники усвідомлювали особливості української практики церковного хорового співу XVII ст. як взаємодію названих двох слов'янських півчих культур. Так, наприклад, Ірмологіон української традиції, який належав великому прихильнику і популяризатору «київського пінія» у Росії патріархові Никону, мав вказівку «Ірмологій напѣву киевскаго и болгарскаго» [18].

Завдяки можливостям філігранного запису музичного тексту, чим відрізнялась лінійна нотація від кулизм'яної, у наших нотолінійних рукописах з'явився нотний запис вершинного твору болгарської гимнографії — стихира «Тебе одѣюшагося свѣтом»; у кулизм'яних рукописах зустрічаємо лише текст цієї стихири, мелодію виконували, мабуть, напам'ять. Тому можна думати, що нотолінійний запис фіксував уже асимільовану, місцеву українську редакцію цієї стихири, подібно як існувала дещо інша, «мултанська», тобто молдаво-волоська версія цього ж напіву [19]. Те ж саме стосується і незвичайно популярного в нас болгарського напіву на текст кондака Богородиці «Возбранной воєводі», який можна вважати українською редакцією болгарського оригіналу, подібно як існує своєрідна сербська редакція цього ж твору [20]. Перекладали в нас і молдаво-волоські напіви, такі як «Достойно єсть», «Явишася источнице бездни» (див. приклад 25); останній співіснував у нашій хоровій практиці з руським та болгарським варіантами напівів на той же текст. Так завдяки інтенсивній, розгорнутій перекладацькій діяль-

---

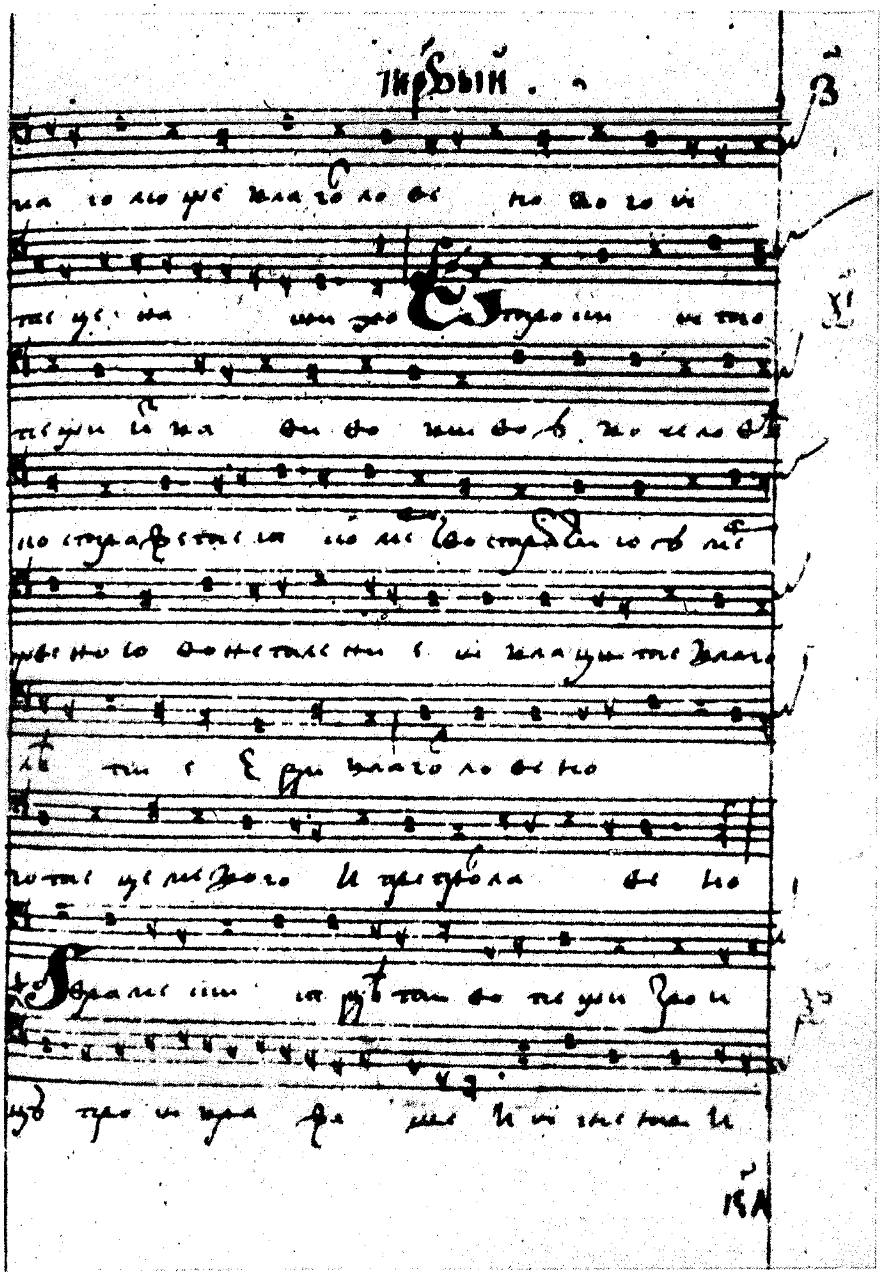
[17] Корній Л. Болгарский распев в певческой практике Украины XVI—XVII веков: Автореф. дис. ... канд. искусств.— К., 1980.— С. 8.

[18] Государственный Исторический музей в Москве, Синодальное певческое собрание, № 1368, л. 2—8.

[19] Львівський історичний музей, рук. 103, арк. 321 (1674 р.).

[20] ЦНБ АН України, ф. VIII, 20 М/184, арк. 253 зв. (бл. 1649 р.).

Сторінки з кулизм'яного Ірмолою. Друга пол. XVI ст.



Сторінка із Супрасльського Ірмолою. 1598—1601 рр.

ності в нашу традиційну практику хорового церковного співу вливається новий могутній струмінь яскраво національних і високопрофесійних культур балканського ареалу [21]. Якраз «латинська» нотна писемність зробила можливим інтенсивне зближення східнослов'янської та балкансько-слов'янської півчих культур у XVI—XVII ст., зв'язки між якими були значно утруднені у попередній період пануванням різних «тайнозамкнених» середньовічних систем нотації. Переклад на ноти повного корпусу напівів кулизм'яного Ірмологіона та освоєння перекладної греко-візантійської та південнослов'янської півчої літератури за допомогою загальноєвропейської нотної писемності можна вважати творчим подвигом музикантів України та Білорусі часу соціально-історичного піднесення їх культур у XVI—XVII ст., історичним їх внеском у підвалини культурної слов'яно-греко-латинської єдності.

Однією з причин, що призвели до реформи давньої музичної писемності в Україні, була невідповідність кулизм'яної нотації потребам нової півчої практики. Треба мати на увазі, що як давньоукраїнська, так і інші невменні нотації були ідеографічним типом письма з низьким рівнем диференціації елементів за їх функціональним призначенням. Така нотація відображала асоціативний тип мислення, який сприймав лише комплексну інформацію, тобто приблизні контури музичних поспівок; кулизм'яне письмо передбачало не стільки читання музичного тексту, скільки його заучування. Цю писемність учні освоювали в суто індивідуальних умовах навчання, уміння і навики передавали учителі учням; це породжувало замкненість, елітарність кулизм'яного ірмолойного мистецтва, яке було доступне лише вузькому колу професіоналів. «Тайнозамкненість» кулизм'яних напівів породжувала фактично напівусну форму їх побутування.

Нарешті треба врахувати, що всі невменні середньовічні нотації були регіональні, мали обмежене територіальне застосування, що стало вагомою перешкодою для взаємозближення та взаємозбагачення різних національних культур. Тому середньовічна кулизм'яна нотація неминуче вступила у протиріччя і з потребою, що об'єктивно зростала, у новій, більш демократичній практиці церковного хорового співу, і з усвідомленням, що також зростало, інтегральності, єдності, цілісності загальноєвропейської культури, яке посилювалося у зв'язку з реальною загрозою турецько-мусульманської експансії, жертвами котрої стали саме Балкани, Молдаво-Волошина та частково Україна. Поствізантійська культура церковного хорового співу знайшла пристанище для багатьох своїх музичних пам'яток на Східній Слов'янщині завдяки нотолінійним перекладам, які започаткували ще один, новий, уже українсько-білоруський період розвитку культури співу Балкан у практиці своїх північних сусідів — України.

Запозичена нотолінійна система була інтернаціональна за своїм походженням [22]: у її становлення зробили внесок різні європейські культури, і формувалась вона паралельно з еволюцією ладотональної та метроритмічної функціональності в музичному мисленні сучасників. У процесі становлення м е н з у р а л ь н о ї (часомірної) нотації окремі нотні звуки одер-

[21] Ц а л а й - Я к и м е н к о О. Київська школа музики в її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках // Роль Києво-Могилянської академії у культурному єднанні слов'янських народів.— К., 1988.— С. 144—151.

[22] W o l f J. Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460.— Leipzig, 1904.— T. 1.— S. 409.

жували вузьку спеціалізацію. Так, форма кожного (з невеликого числа) нотного знака вказувала на ті чи інші часові параметри звука, а позиція цих ритмічних знаків на лініях нотного стану визначала висоту звука. Освоєння цієї високотехнологічної музичної писемності знімало питання про необхідність удосконалення давньоукраїнських середньовічних невм. Латинська нотація була в нас відповідно адаптована з урахуванням особливостей графіки давньоукраїнського кулизм'яного письма. Так, для позначення цілої ноти стали використовувати давньоукраїнську невму «стаття», для половинної ноти — «стопицю»; а запозичені значки чверток та вісімок у русько-київському варіанті мали не округлу, а квадратну форму, що було характерним для давньої чорної, так званої хоральної нотації, яку використовували в західних країнах для запису вокальної музики і котра була предтечею новолатинських білих круглих мензуральних нот. Суттєво не відрізнялись від давньолатинських прототипів також ритмічні знаки льонги, бревіс, релятивні позначки для ключа «С» та бемоля [23]. Отже, русько-київська лінійна нотація поєднувала в собі знаки давньоукраїнського кулизм'яного письма, давньолатинської чорної хоральної нотації і новолатинського мензурального (часомірного) нотного письма. За своїми технологічними можливостями вона поєднувала якості обох типів латинської писемності: ладову систему напівів фіксували за релятивною методикою хоральної нотації, метроритмічну — за методикою мензуральної нотації.

Причини, що спонукали запозичити саме ч а с о м і р н у (мензуральну) нотацію мали безперечно внутрішні, іманентно музичні передумови. Ми пов'язуємо це з тим, що в гимнографічному мистецтві часомірні принципи вже стали провідними у формотворенні. Особливо це стосується балканських напівів, хоч часомірність як фактор музичного формотворення прямо стосується і русько-київського напіву, а частково і знаменного. Мабуть, ініціатори реформи музичного письма на наших землях прагнули відобразити в записі якраз оцю нову визначальну рису ірмолойного мистецтва пізнього середньовіччя — його о р г а н і з о в а н у м е т р и ч н у с т р у к т у р у.

Тут ми підходимо до розгляду гимнографічних напівів як метрично організованих с и н к р е т и ч н и х художніх форм, зафіксованих засобами нової нотації (на українському матеріалі). Для загального окреслення цього явища приймемо робочий термін — і р м о л о й н и й м е л о д и ч н и й в і р ш. Це різновид давньої синкретичної мистецької форми, котра грунтується одночасно як на музичних, так і на словесних постійних константах.

Спеціалізованих досліджень гимнографічного мистецтва як явища специфічного м е л о д и ч н о г о в і р ш у в а н н я поки що ніхто не провадив [24], тоді як літературні форми віршування (вони спираються на суто

---

[23] Зіставлення київської (чорної квадратної) та латинської (або римської білої круглої) нотацій сучасником бачимо в рукописному трактаті XVII ст. «Наука всея мусикії». Див. додаток до статті О. Ц а л а й - Я к и м е н к о у вип. 6. «Укр. музикознавства» за 1971 р.

[24] У своїх грунтовних працях, присвячених болгарському, грецькому та київському напівам, І. Вознесенський уперше звертає увагу на роль с и м е т р і ї в окремих елементах музичної форми, на конструктивну роль долі («такта») у формотворенні цих напівів. Див.: В о з н е с е н с к и й И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви.— К., 1888—1893.— Вып. 1—3; е г о ж е. Церковное пение православной Юго-Западной Руси.— М., 1898.— Вып. 1—3. На поєднання с и м е т р і ї з а с и м е т р і є ю у музичних формах тих же напівів звертає увагу В. Холопова — дослідниця особливо під-

мовні ритмо-інтонаційні константи) мають уже добре розроблену теорію. Проте літературознавці здавна натрапляли на явні сліди не вивчених ще суто музикальних принципів організації словесного вірша [25]. Було висловлено думки, що для дослідження подібних явищ на межі слова і музики необхідне ще й музикознавче бачення цієї проблеми, тобто фаховий музикознавчий підхід [26].

Перш ніж перейти до викладу наших спостережень над метричними формами музичного (мелодичного) ірмолойного вірша, зупинимось на особливостях синкретичної взаємодії слова і музики в гимнографічних напівах, причому на кількох рівнях: найнижчому, середньому і вищому.

Ірмолойний напів формується одночасно і словесними, і музичними факторами. На найнижчому рівні — це (у словесному ряді) **стопа** силабічна група як носій певної смислово-синтаксичної цілості; і музичний **метр** (у музичному ряді) — ритмічна група, що фіксує тривалість розгортання у часі відповідної **стопи.** Долями міри часу в цих ритмічних групах є ціла нота або бревіс, півнота. Саме з оцих двох складників виникає найменший синкретичний елемент ірмолойного вірша — двоєдина цілість — **метр-стопа** (аналог музично-синтаксичної стопи — робочого терміну дослідників-фольклористів). З цих елементарних **метрів-стоп** складаються (дослівно) словесно-музичні структури середніх та вищих рівнів: ірмолойні віршові рядки, двовірші, більш складні форми — строфи. Ірмолойний мелодичний вірш існує тільки при злитті **стоп** і **метрів** (тобто «молекули» тексту і мелодії); при їх роз'єднанні синкретичний ірмолойний вірш розпадається, перестає існувати як нарочито скомпонований мистецький організм [27].

І справді, адже ж сам собою словесний текст напівів — переважно проза; а мелос напіву, не маючи ще достатньо розвинутих суто музичних ресурсів, не міг існувати без конструктивної основи словесного тексту. Тому не випадково, що мелодії напівів не вживали окремо від словесного тексту, хоча є чимало зразків, придатних для самостійного, наприклад, інструментального виконання. Це скоріше виняток, ніж узвичаєність, але він свідчить про активний процес автономізації музичного начала, яке захоплювало також і давнє синкретичне мистецтво ірмолойного співу.

Отака несамостійність гимнографічних мелодій обумовлює у кінцевому підсумку багатозначність, змінність (модальність) їх музичної фор-

---

креслює принцип мономірності, коли твір від початку до кінця можна виміряти певною єдиною для нього ритмічною долею. Див.: Холопова В. Знаменный распев и иные распевы русских певческих книг (болгарский, греческий, киевский) // Русская музыкальная ритмика.— М., 1983.— С. 79—82.

[25] Див., напр.: Франко І. Студії над найдавнішим київським літописом // Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 6.— С. 10—11; Чернов А. От переводчика «Слово о полку Игореве» // Лит. учеба.— 1978.— № 5.— С. 176—184; Колосова В. Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI—XVIII ст. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст.— К., 1981.— С. 83—100; Сулима М. Українське віршування кінця XVI — поч. XVII ст.— К., 1985.— С. 64—91.

[26] Сидоренко Г. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка.— К., 1972.

[27] Сазонова Л. Древнерусская ритмическая проза XI—XIII вв. Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Л., 1973; на 11 сторінці авторка підкреслює: «Стиховая система — образование всегда искусственное, где господствует форма». Ставлення сучасників до ірмолойного мистецтва як до двоїстого, словесно-музичного знайшло відображення у варіантах наіменування півчої книги, як от «Ирмологион сирѣч гимнослов» або «Пѣснеслов».

ми; саме завдяки модальності форми мелодика напіву здатна пристосовуватись до словесних текстів різної будови; але самостійно, без опори на певну конструктивну основу словесного тексту мелодика напіву існувати не може. Тому саме поділ тексту на **стопи** задає первинну форму і для розчленування мелодії напіву на **метри** — ритмічні групи — цілості, які відповідають кожній **стопі**. Отже, розчленування тексту стопними цезурами автоматично запрограмовує і розчленування даної мелодії напіву метричними цезурами. Строга синхронність двопланових цезур (словесних і музичних) визначає грані між **метрами-стопами** — найменшими синкретичними константами ірмолойного мелодичного вірша.

Зупинимося на питанні про природу музичного складника в ірмолойному вірші — на особливостях **метру** в напівах. Так, у напівах Ірмологіона діє метрика специфічної природи — це часомірна метрика, яка принципово відрізняється від акцентної метрики, на якій виховується наш слух сьогодні [28]. Мелодика музичного, ірмолойного вірша будується на часомірному (або квантитативному, тобто кількісному) метрі, який являє собою великі ритмічні групи — «порції часу», що обгортають **стопи** — словесно-синтаксичні цілості. Зовсім по-іншому розгортається мелодика, яка грунтується на акцентних (квалітативних, тобто якісних) метрах: вона ніби проштовхується пульсацією своїх акцентів, які динамізують музичний потік, але не мають прямого зв'язку з цілісними фразами словесного тексту [29].

Мистецький ефект дії часомірних (релятивних) **метрів-стоп** обумовлений властивим людині естетичним сприйняттям відношень часових пропорцій. Саме такою є квантитативна, кількісна метрика — метрика часових пропорцій; вона є визначальною, характерною для ірмолойного вірша-напіву ритмо-музичною константою: відповідною комбінацією часомірних **метрів-стоп** можна навіть прозаїчному тексту надати якостей згармонізованого в часі, метризованого віршового твору. При цьому інші засоби віршування — такі як рими-каданси, тонічність-акцентність — мають в ірмолойному музичному віршуванні підпорядковану роль.

В Ірмологіоні використано систему чітких метричних нормативів — розмір кожного типу **метру** вимірюється кількістю ритмічних одиниць, причому за своєю будовою вони аналогічні до нормативних силабічних розмірів, які склалися у народно-пісенних та книжних силабічних віршах. Так, повною аналогією до чотирискладової чи шестискладової **стопи** є чотиридольний та шестидольний **метр**, широко вживаний в ірмолойних напівах; відрізняються вони лише одиницею міри — у **стопах** це склад-силаба, у **метрах** — ритмічних групах — ціла нота або бревіс [30]:

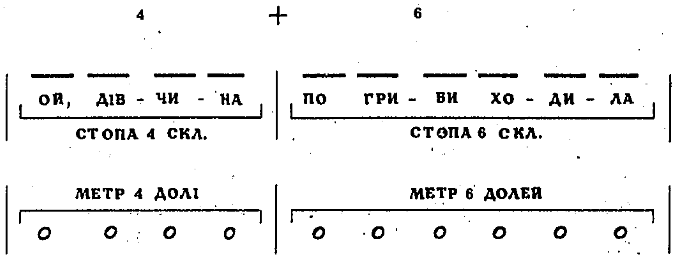
---

[28] Чітке розмежування двох різних метричних систем у музиці усної традиції — квантитативної та квалітативної — подано у праці: Квитка Климент. О постановке тактовой черты // Избранные труды в двух томах.— М., 1973.— Т. 2.— С. 40—46.

[29] Ці питання докладно висвітлені у праці: Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции.— М., 1986.

[30] Для класифікації музично-віршових форм напівів Ірмологіона ми запозичуємо поняття, прийняті у фольклористиці стосовно пісенних текстів; див.: Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф. Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 113—189.

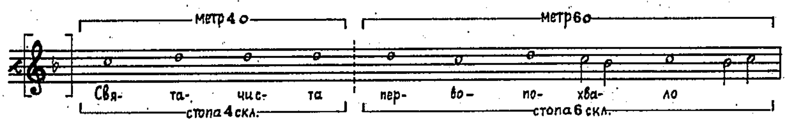
ПРИКЛАД 2



Широко використовувані в ірмолойних напівах 3-дольні, 4-дольні, 5-дольні, 6-дольні та 7-дольні розміри **метрів**. Саме за їх допомогою «вирівнюється» у часі нерегулярна, прозаїчна будова канонічних словесних текстів Ірмологіона. Так, відповідною комбінацією **метрів**-розмірів можна будь-який словесний текст чи то «розтягнути», чи «стиснути» в часі так, що й проза набуває метрично організованої віршової структури. Саме для цього служать різні типи музично-текстової ф а к т у р и (взаємодії складів тексту і музичних нот) — це силабічна фактура, мелізматична, а також розспівна та змішана.

При с и л а б і ч н о м у укладі фактури спостерігаємо синхронність складів і долей у **метр-стопах**: одному складу тексту відповідає одна доля, виникає однотипна послідовність силабо-доль:

ПРИКЛАД 3



При м е л і з м а т и ч н і й фактурі зберігається відповідність — один склад — одна доля, але долі при цьому внутрішньо роздрібнюються, через що стає малопомітною рівномірність проголошення силабо-доль. У прикладі 15 наведено зразок с у в о р о ї мелізматичної фактури: десятискладовому тексту (4+6) відповідає десятидольна ритмічна група (поєднання 4-дольного та 6-дольного **метрів**) у мелодії, але майже кожна з долей зазнає ритмічного дроблення. Проте частіше зустрічаємо форми в і л ь н о ї мелізматичної фактури, коли окремі долі залишаються не роздрібленими, що врізноманітнює і посилює виразовий ефект:

ПРИКЛАД 4

При розспівній фактурі силабіка тексту «розтягається», розріджується у часі: на один склад тексту припадає по дві, три і більше долей «музичного часу», що значно посилює роль мелодики в напіві. Підтвердження цьому можна знайти у прикладах 5 та 7, де один і той же текст «О Тебі радуєтся» подано раз у силабічній (№ 5), а другий раз (№ 7) у розспівній фактурі.

У змішаній фактурі вільно поєднані фрагменти різних типів фактур — і силабічної, і мелізматичної, і розспівної; вона найбільш поширена в напівах Ірмологіона. Змішана фактура — один із типових прийомів завуальовування контурів віршових форм, завдяки чому створюється враження нерозчленованості, безперервної плинності мелосу в напівах (див. приклади 11, 8, 24).

Особливе художнє завдання виконують у напівах вокалізи, що мають універсальну розспівну фактуру. Це можна бачити, у зразках 23, 27, де мелос вивільняється від заданості структурою тексту; більше того, словесний текст розчиняється у мелосі, який розвивається за своїми суто музичними законами формотворення. Можна вказати і на прямо протилежні випадки, коли в напіві силабіка згущується настільки, що майже переходить у рецитацію. Наприклад, у зразку № 12 на одну метричну долю припадає не по одному складу, а переважно по два склади тексту; варто звернути увагу, що цей напів має форму строгого 14-дольного музичного вірша за формулою (4+4+6).

Перш ніж перейти до класифікації типових поєднань **метрів-стоп** у віршові рядки, треба зробити кілька зауважень щодо особливостей сприйняття часомірних **метрів.** Часомірна метрика є релятивною категорією; дія таких метрів виявляється лише при зіставленні, тобто при поєднанні двох або трьох **метрів-стоп**, отже, може реалізувати себе тільки у формі вірша, двовірша, чи строфи. Лише при зіставленні **метрів-стоп** ми сприймаємо і відчуваємо їх часові пропорції, специфічну часово-просторову композицію, тільки при зіставленні виявляється функціональна взаємодія відповідних «порцій часу», тотожніх або ж нетотожніх.

В ірмолойних музичних віршах зустрічаються поєднання таких тотожніх **метрів-стоп:**

(4+4), (5+5), (6+6), (7+7)

Серед поєднань нетотожніх **метрів-стоп** найбільш типові такі моделі:

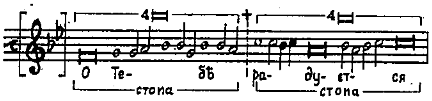
(3+4) або (4+3)
а також (5+6), (6+5)
(6+7), (7+6)

Серед нетотожніх попарних поєднань **метрів-стоп** треба виділити дуже поширений різновид геміольної структури (у пропорції 1:1,5):

(4+6)
(6+4)

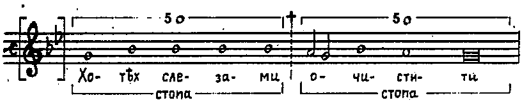
Розглянемо спершу конкретні зразки попарного поєднання тотожніх **метрів-стоп** у 8-дольний, 10-дольний, 12-дольний та 14-дольний мелодичні вірші (або віршові рядки). Так, у прикладі № 5 віршовий рядок будується за схемою (4+4) з долею бревіс (дві цілі ноти):

ПРИКЛАД 5



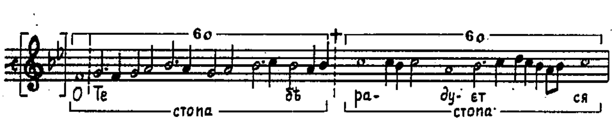
Зразок десятидольного вірша за схемою (5 + 5) з рідкісною, суто силабічною фактурою:

ПРИКЛАД 6



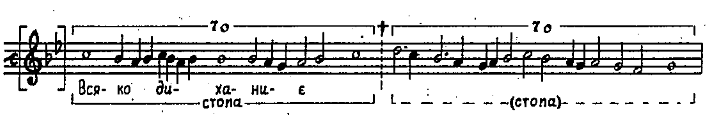
У подальшому 12-дольному вірші за схемою (6 + 6) треба вказати на неоднакове групування долей у кожному з **метрів-стоп.** Так, у першому випадку долі в ритмічній групі поєднані по дві за схемою (2 + 2 + 2); у другому випадку відбувається перегрупування долей по три за схемою (3 + 3) як типовий прийом завуальовування метричної періодичності:

ПРИКЛАД 7



У 14-дольному вірші, що будується за схемою (7 + 7), розспівування останнього складу тексту виходить за межі першої **метр-стопи;** виникає симетричне попарне поєднання з ще одним аналогічним **метром-стопою,** але вже у вигляді вокалізу, без словесної підтекстовки за схемою: (4 + 3) + (4 + 3):

ПРИКЛАД 8

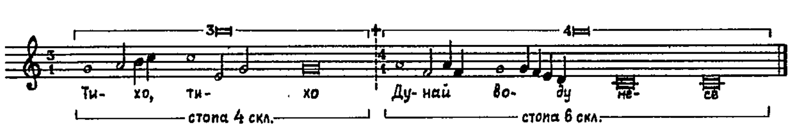


У наведених нами прикладах спеціальними скобами виділяємо границі (цезури) **метрів і стоп.** Як неважко переконатись, границі **метрів і стоп** з а в ж д и з б і г а ю т ь с я, хоча розміри **метрів** і розміри **стоп** не завжди тотожні. Позначки скобами дають змогу наочно бачити цілісність, двоєдиність **метрів-стоп** як найменших структурних одиниць ірмолойного музичного вірша — це з одного боку. А з другого — така графічна демонстрація форми одночасно по словесних і мелодичних параметрах переконує (і це бачимо у всіх без винятку випадках), що словесний текст, його смислово-

синтаксична будова задає лише розміщення спільних цезур у метрах-стопах, віршах, строфах, але ніяк не впливає на вибір тієї чи іншої моделі метру в кожному окремому випадку: один і той же словесний текст може вписуватись у різні метр-моделі (як це бачимо у прикладах 5 та 7). Творча свобода у виборі тих чи інших конкретних метричних засобів з арсеналу типових для даного стилю метричних моделей-кліше є прерогативою лише «музичного ряду», який у побудові музичного ірмолойного вірша повністю підпорядковує собі словесний текст у плані віршового формотворення. Для позначення цезур між метрами-стопами вживаємо пунктирну вертикальну штрих-лінію у вигляді тактової риски*; це допомагає просторовому сприйняттю нотного запису напіву як вірша.

Наводимо два приклади попарного поєднання нетотожніх метрів у 7-дольний віршовий рядок за формулою (3 + 4) — один з ірмолойного напіву, другий — народнопісенний. Щоб зробити більш наочним сприйняття тотожності метричної будови в обох прикладах (№№ 9 і 9а), ми зробили транскрипцію лисенківського запису пісні: замінили масштаб долі в пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» у два рази більшу, тобто тотожню долі в напіві «Пасха красная». Звертаємо увагу, що внаслідок такої транскрипції наведений фрагмент пісні вкладається у два часомірних метри, які відповідають синтаксичному розчленуванню цього фрагмента на дві стопи, аналогічно таким же двом метрам-стопам у напіві:

ПРИКЛАДИ 9 та 9а



Одинадцятидольний віршовий рядок із пари нетотожніх метрів за формулою (5 + 6) бачимо у фрагменті з «Алилуя» Феодосія. Особливістю цього прикладу є імпровізація-вокаліз; остання доля фрагменту видовжена і містить не дві половинні долі, а три. Подібні розширення долей, як і скорочення кількостей доль у метрах, є типовим прийомом надання мелосу пластичності і гнучкості, причому, без порушення нормативної будови метру. Тому подібні порушення у розмірі долі чи метру ми відзначаємо значком «+» або відповідно «—»:

* Запозичуємо цей термін у К. Квітки: див. посилання 28.

ПРИКЛАД 10

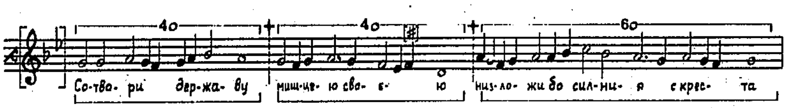
Тринадцятидольний віршовий рядок при поєднанні **метрів-стоп** за формулою (6 + 7) ілюструє типове явище «розслоєння» довгих **метрів** на внутрішні короткі **метри**, що може спонукуватись або ж особливостями мелодичного фразування (див. приклад 11), або додатковим внутрішнім розчленуванням у словесному тексті (див. приклад 25, перший **метр-стопа**):

ПРИКЛАД 11

Зразки геміольного десятидольника за формулою (4 + 6) можна бачити у прикладах №№ 3, 15; або ж за формулою (6 + 4) у прикладі № 16; такі типи структури часто зустрічаються у грецькому, болгарському, сербському, молдаво-волоському напівах *. Таким же типовим для вказаних національних напівів є чотирнадцятидольні віршові рядки за моделлю (4 + 4 + 6) або (6 + 4 + 4); трапляється ще й така його трансформація (4 + 6 + 4). Вслід за І. Франком таку структуру можна розглядати як похідну від десятидольника (4 + 6) або (6 + 4), що утворилась через повторення чотиридольного **метру**[31]:

//: 4 :// + 6 = (4 + 4 + 6)
6 + //: 4 :// = (6 + 4 + 4)

ПРИКЛАД 12



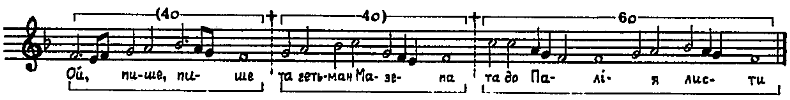
Відомо, яке велике розповсюдження у нашій народно-пісенній, а також книжній поезії набула 14-складова структура текстів, але менш відомо про формотворчу роль аналогічного 14-дольника в побудові мелодії. Тому наводимо зразок поєднання **метрів-стоп** за формулою (4 + 4 + 6) у ли-

* Наведені в цій праці приклади належать до таких півчих традицій: русько-київської — 1, 3—9, 11, 14, 19, 20; болгарської — 12, 15, 17, 18, 21; грецької — 16, 22; сербської — 24; молдаво-волоської — 25; авторські твори — 10, Алилуя Феодосія — 23, «Алилуя» Смотрицького — 26, 27, «Днесь владичице» Цамблака.

[31] Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — К., 1983.— Т. 39.— С. 232.

сенківському запису «Думи про Палія і Мазепу»; для підсилення наочного сприйняття повної аналогії структури цієї пісні з структурою попереднього напіву ми перевели долі-чвертки в долі-цілі ноти:

ПРИКЛАД 13



Поєднання **віршів у двовірші** чи «**двоєстрочія**» ірмолойних напівів грунтується або на тотожності, або на контрасті **метрів.** Поєднання абсолютно тотожніх метричних структур в ірмолойних віршах зустрічаються рідше; нерегулярний музичний вірш превалює в Ірмологіоні над строгим регулярним.

Подальший зразок має формулу $(5+5)+(5+4)$, де спостерігаємо «недотягання» в останній **метр-стопі** (замість п'яти долей — чотири), хоч це не порушує відчуття нормативних часових пропорцій десятидольника:

ПРИКЛАД 14

Іншу, несиметричну, геміольну структуру має десятидольний вірш у початковому фрагменті напіву «Достойно єсть», причому аналогічна формула десятискладника міститься і в тексті:

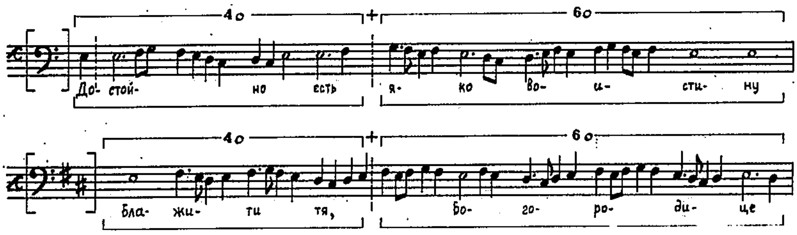
$$(4+6)+(4+6)$$

Мелізматична фактура завуальовує синхронність долей і складів, хоча текучий, імпровізаційний склад мелодії розгортається у строгих метричних рамках; таку згармонізованість сприймаємо, звичайно, підсвідомо. Розвиток мелодики проходить як оспівування опорного звука на четвертому полі нотного стану; спершу в звукоряді білих клавішів, потім у звукоряді з двома дієзами при ключі (у сучасній транскрипції) [32]. Тональне протиставлення першого і другого **двовіршів** сприяє об'єднанню **віршів у двовірш:**

---

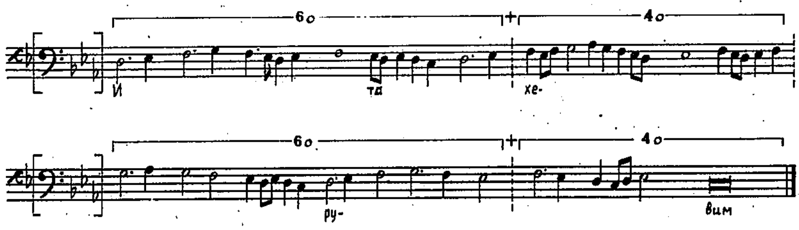
[32] Про методику читання релятивних ключів та бемолів див.: Ц а л а й - Я к и м е н к о О. Київська нотація...— С. 197—224.

ПРИКЛАД 15



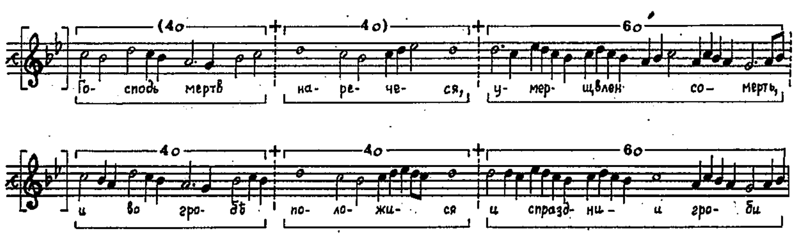
Наводимо також рідкісний зразок геміольного десятидольника за зворотною моделлю (6 + 4) + (6 + 4):

ПРИКЛАД 16



Зразок **двовірша**-«двоєстрочія» за формулою (4 + 4 + 6) + (4 + 4 + 6):

ПРИКЛАД 17



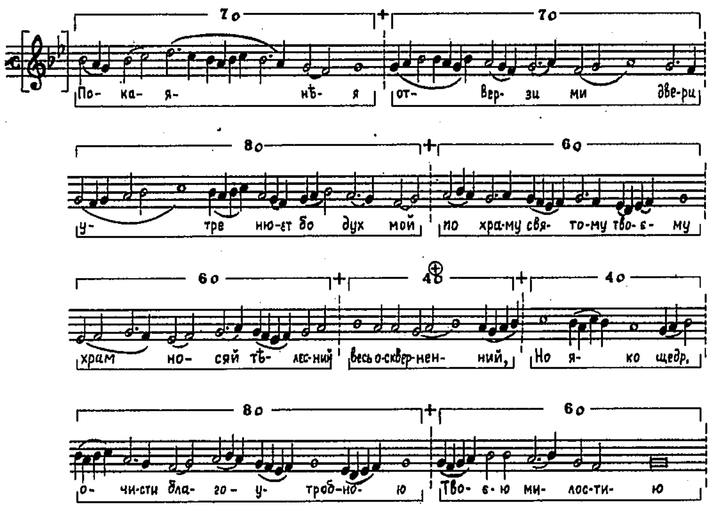
ілюструє повторну куплетну структуру ірмолойного напіву.

Подальший зразок демонструє поєднання чотирьох 14-дольних віршових рядків, кожен з яких має інше розміщення цезур, продиктованих смисловими цезурами в тексті за схемою:

$$(7+7) = 14$$
$$(8+6) = 14$$
$$(6+8) = 14$$
$$(8+6) = 14$$

Це приклад регулярного 14-дольника з перегрупуванням у внутрішній структурі кожного з віршових рядків:

ПРИКЛАД 18

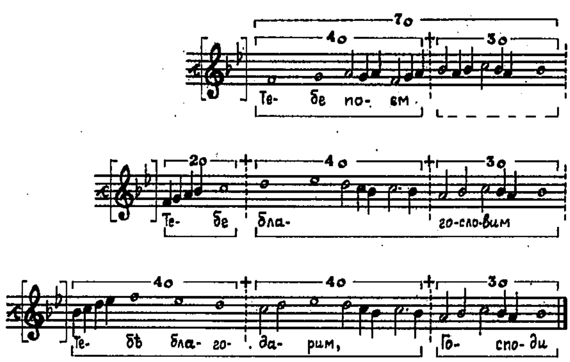


Раніше вже згадувалося про кілька прийомів для п о д о л а н н я відвертої метричної регулярності в напівах — це варіантність фактури, зміна кратності долі (замість нормативної долі з д в о х половинок використовується доля з т р ь о х половинок) тощо. Таку ж ціль досягають прийомом зміни структури вірша через д о п о в н е н н я або р о з ш и р е н н я. Так, у напіві «Тєбє поєм» від рядка до рядка дедалі збільшується формула віршового розміру на дві долі, що зумовлене відповідним розширенням словесного тексту:

СТОПИ	МЕТРИ
Тєбє поєм	(4 + 3) = 7 долей
Тєбє благословим	2 + (4 + 3) = 9 долей
Тєбѣ благодарим, Господи	4 + (4 + 3) = 11 долей

Рядки тривірша рівномірно доповнюються на дві долі в кожному подальшому віршовому рядку:

ПРИКЛАД 19



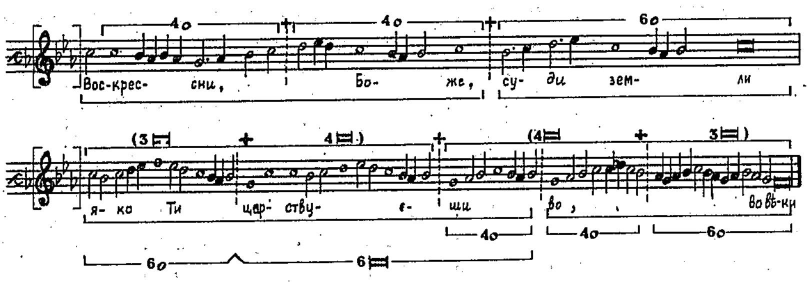
Зразок внутрішнього розширення структури вірша бачимо в напіві «Бог Господь» «по-дрєвнєму»: один і той же мелодичний матеріал вкладається раз у восьмидольний віршовий рядок, а другий раз — у десятидольник за схемою:

$$(4+4)$$
$$(5+5)$$

ПРИКЛАД 20

Особливу майстерність у техніці метричної композиції спостерігаємо у випадках, коли застосовується аугментація або демінуція чи то в **метр-стопі**, чи в цілому віршовому рядку внаслідок зміни тривалості, тобто масштабу долі; при цьому доля-ціла нота стає долею-бревіс чи навпаки. Наводимо два таких приклади:

ПРИКЛАД 21



У першому з двох віршових рядків цього зразка вживається доля-ціла нота, у другому (на текст «Яко Ти царствуєши») відбувається зміна долі удва рази збільшену (прецедент для цього в образі тексту); в кінці другого рядка відбувається повернення у долю-цілу ноту. Загалом же найбільш загальна схема цього **двовірша** така:

$$(4+4+6) = 14 \text{ цілих}$$
$$(7+7) = 14 \text{ бревіс}$$

Імовірний і такий варіант метричної структури, коли на долю-бревіс переходить лише текст «Яко Ти царствуєш», а закінчення фрази з словами «во вѣ-

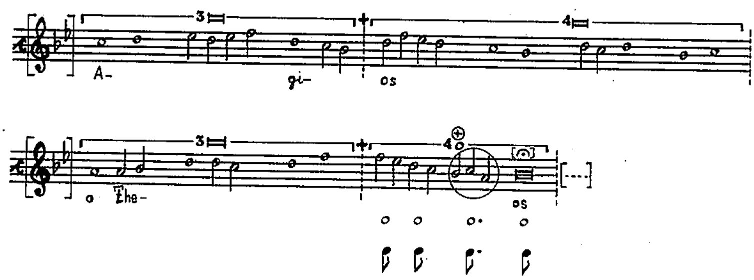
ки» повертається знову в початкову цілу ноту-долю: приклад демонструє допустимість кількох в и к о н а в с ь к и х варіантів метричного поділу вірша в межах стабільної часомірної структури.

Це був зразок на розширення через а у г м е н т а ц і ю долі; подальший фрагмент демонструє виразову силу зменшення, д и м і н у ц і ї долі в кадансуючому розділі музичного вірша, де попередня доля-бревіс перетворюється на долю-цілу ноту, причому доля-ціла має тут і «короткий» варіант (коли складається з двох півнот), і «довгий» варіант (коли містить три півноти). Схема прикладу така:

(3 долі-бревіс + 4 долі-бревіс) = 7 однорідних долей

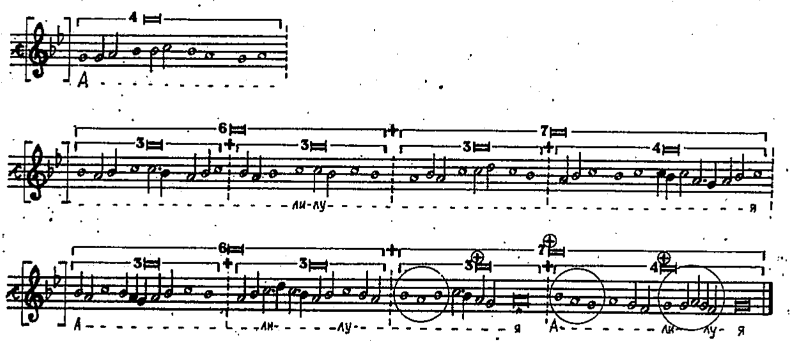
(3 долі-бревіс + 4 долі-цілих) = 7 різномасштабних долей

ПРИКЛАД 22



Подібні зразки засвідчують віртуозне володіння часомірною метрикою, що особливо характерне для культури грецького напіву. Техніку метричних варіацій у чистому вигляді можна спостерігати в напівах розспівної фактури, коли словесний текст практично розчиняється у мелосі і тим самим перестає впливати на цезурування у мелодії. У цих випадках словесний текст розпорошується по граничних розділах напіву — на початку, у кінці, інколи в кульмінації. Наводимо зразок, де структура напіву формується «віільною грою» самих метрів, їх повторністю, варіантністю, ритмічними перегрупуваннями долей всередині метру, розширенням чи звуженням долей — і все це в межах п е в н о ї н о р м а т и в н о ї м е т р и ч н о ї с т р у к т у р и віршових рядків (у даному разі — 13-дольника). У таких зразках «гра метру» становить проблему для виявлення м о ж л и в и х виконавських інтерпретацій даного напіву. Реставратор віршової форми напіву визначає лише найбільш загальну модель побудови музичного вірша для того, щоб виконавець міг творчо здійснювати на цій основі живий, творчий процес формотворення у межах реставрованого метричного кліше:

ПРИКЛАД 23



У цьому прикладі передбачені різні варіанти перегрупування долей усередині домінуючих шестидольників; спонукують до цього артикуляційні особливості мелодії. Така внутріметрична варіантність є фактором динамізації, інтенсифікації розвитку, надання йому безперервності, текучості при тому, що все це відбувається у формі вірша, що має стрункі нормативні часові пропорції.

Майстерну гру фактури, ритміки, перегрупування долей бачимо в сербській Херувимській, яка вкладається у чотири 7-дольні віршові рядки. Фактура напіву постійно оновлюється, постійно урізноманітнюються внутрімелодичні фразування. Такі прийоми фактично завуальовують незвичайно строгий скелет-модель цього напіву, який будується за схемою:

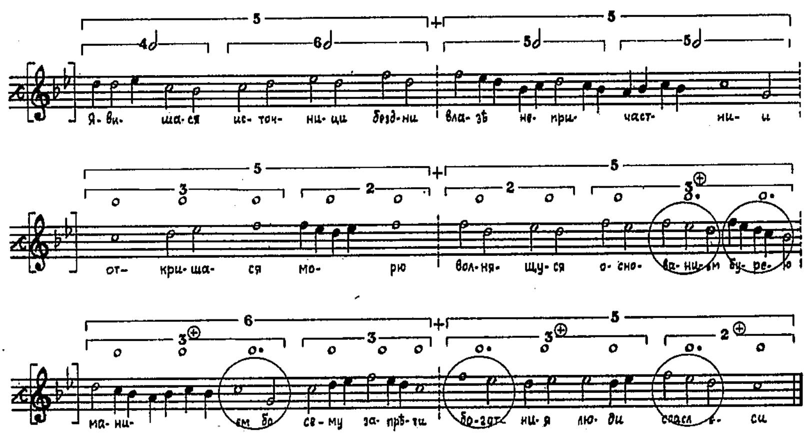
$$7 \text{ долей} = (3+4)$$
$$(7+7) = (4+3) + (4+3)$$
$$7 = (2+5)$$

Наш слух сприймає ці 7-дольники не як повторюваність часових структур, а як з г а р м о н і з о в а н і с т ь часового простору:

ПРИКЛАД 24

Висока метрична техніка знайшла свій вираз у своєрідній поліфонії, коли напів може сприйматись одночасно на рівні генерального поділу на **метри-стопи** з великою одиницею — долею, і в частковому поділі на **метри-стопи** з малою, половинною долею. Такий приклад бачимо в «минтянському» (молдаво-волоському) напіві «Явишася їсточнице бездни»:

ПРИКЛАД 25

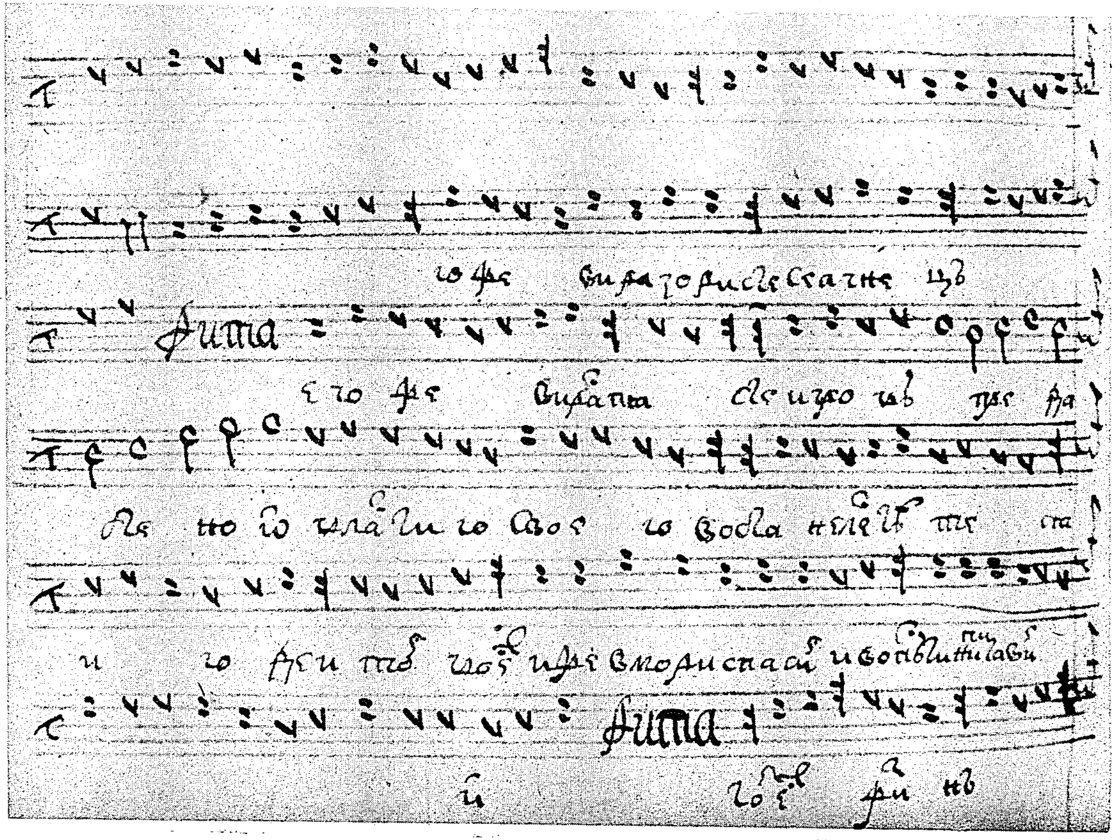


Генеральна модель строфи з долею цілою нотою у цьому прикладі така:

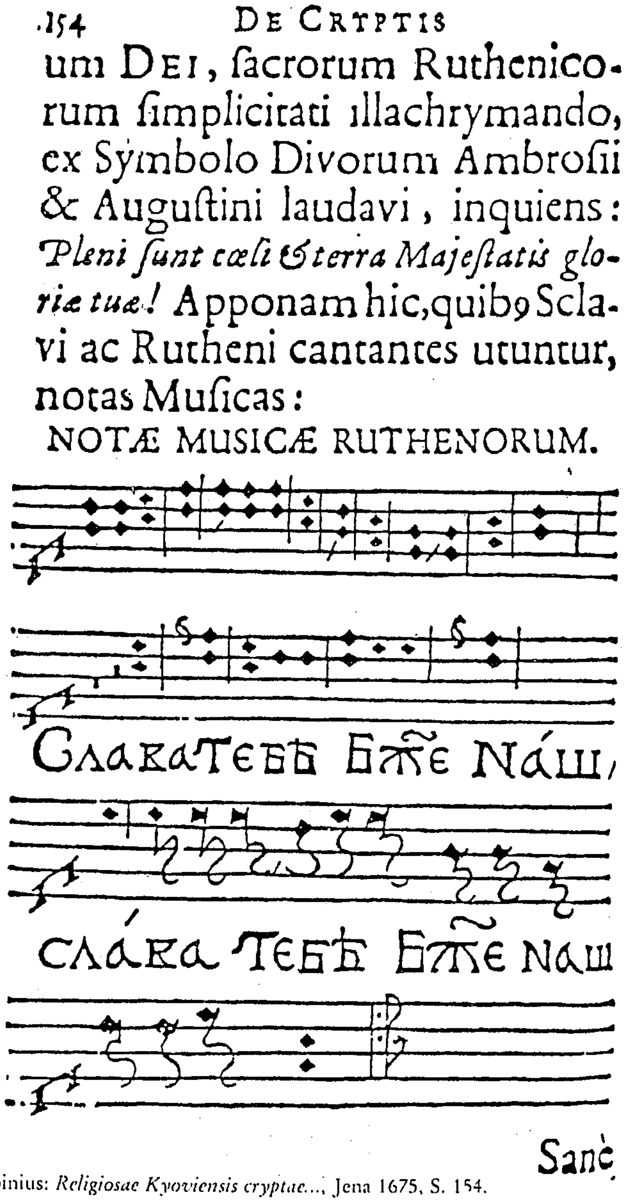
$$(5 + 5), \ (5 + 5), \ (6 + 5).$$

Порушення нормативного 5-дольника, себто 6-дольник у кульмінаційній третій чверті форми спонукується смисловою кульмінацією у тексті — «Маниєм бо сєму запрѣти». Поза цим порушенням рівномірного 10-дольника оживляють мелодичний рух окремі «вкраплення» довгих долей (ціла нота з крапкою, тобто три півноти, у нотному прикладі вони обведені колом).

Одночасно з генеральною моделлю, що складається з п'ятидольників, цей твір виявляє поділ на малі **метр-стопи** з долею у півноту (звичайно, в узгодженості із смисловою, стопною структурою тексту), при цьому кожна велика **стопа** ділиться на дві або три малі **стопи.** Так із 5-дольників та 6-дольників виникають відповідно 10- та 12-дольники різних фасонів: $(5+5)$, $(4+6)$; $(6+4)$, $(4+8)$, $(7+5)$, а в кульмінації з 6-дольника виникає 13-дольник за схемою $(7+6)$. Особлива роль при цьому припадає на довгі, тричленні ритмічні групи, які на тлі коротких, двочленних нарочито підкреслюють відповідні фрази тексту, як от: «основаниєм бурєю», «богатния люди», «спаслъ єси». Мелодична ж лінія змінюється від фрази до фрази, не повторюючись, вона є породженням мовної інтонації, хоч діє уже в суто музичній зоні ладових тяжінь. Цей напів являє собою, можна сказати, метрично організовану мелодичну декламацію, хоч діапазон загалом досить широкий (септима); для напіву не характерна розспівність (у трьох рядках по 17, 18 та 19 складів у тексті, яким відповідають 20, 22 та 24-дольні ритмічні цілості). Отже, головним структуруючим засобом є двопланове, поліфонічне поєднання **метрів-стоп** із долею цілою та **метрів-стоп** із долею половинною у стрункі віршовані цілості.



Сторінка із Львівського Ірмолою. Кін. XVI—поч. XVII ст.


·154 DE CRYPTIS

um Dei, ſacrorum Ruthenicorum ſimplicitati illachrymando, ex Symbolo Divorum Ambroſii & Auguſtini laudavi, inquiens: *Pleni ſunt cœli & terra Majeſtatis gloriæ tuæ!* Apponam hic, quib9 Sclavi ac Rutheni cantantes utuntur, notas Muſicas:

NOTÆ MUSICÆ RUTHENORUM.

Sanc

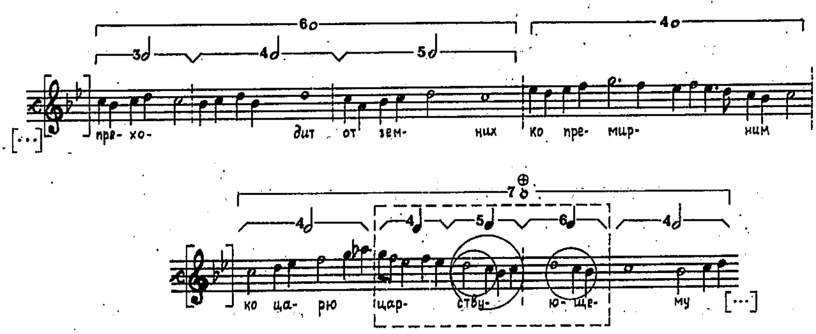
J. Herbinius: *Religiosae Kyoviensis cryptae...*, Jena 1675, S. 154.

Зразок київської нотації із праці Й. Гербінія. 1675 р.

Усі раніше наведені приклади наочно ілюструють, що визначальною для формотворення напівів є с и н к р е т и ч н а словесно-музична м е т р о - с т о п н а організація, яка виробила багату й різноманітну систему розмірів та їх пропорцій.

Ще більші тонкощі в ділянці часо-метричних пропорцій бачимо в «калофонних», особливо майстерних напівах видатних майстрів гимнографічного мистецтва. Розглянемо фрагменти напіву Григорія Цамблака «Днєсь владичица»:

ПРИКЛАД 26



Генеральні пропорції наведеного фрагменту розгортаються за схемою (доля — ціла нота):

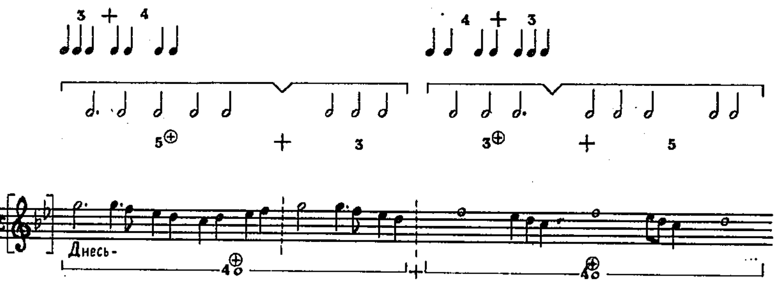
$$(6 + 4) + 7$$

Але перша **метр-стопа**, 6-дольник, характеризується не звичним, нормативним внутрішнім групуванням (2 + 2 + 2) або (3 + 3), а членується за принципом а р и ф м е т и ч н о ї п р о г р е с і ї, причому з удвоє меншою долею (половинкою): 6 цілих = (3 + 4 + 5) половинок. Виникає послідовність ненормативних цезур у межах 6-дольника, що надає йому цілісності, пластичності при незвичайній стрункості й логічності форми.

У 7-дольній **метр-стопі** бачимо ще більш глибоке сходження у дедалі дрібніший масштаб долей: з долі-цілої через долю-половинку нарешті до долі-чвертки (текст «ко царю царствующему»). Для завуалювання недоречної у даному контексті нормативної цезури 7-дольника (4 + 3) на текст «царствующему» бачимо кристалізацію у межах 7-дольника ще одного фрагмента «арифметичної прогресії» зі зменшеною долею-чверткою (4 + 5 + 6); цей фрагмент ладово тяжіє до опори на склад «юшему» поза межами «арифметичного ряду»; цим способом завуальовується небажана цезура всередині 7-дольника і досягається надзвичайна ритмо-мелодична пластика, безперервність при строгості, стрункості та нормативній виваженості загальних часових пропорцій.

Витончену гру ритмо-метричними пропорціями бачимо вже на початку напіву Григорія Цамблака, який відкривається вокалізом:

ПРИКЛАД 27



Цей фрагмент сприймається одночасно у трьох долевих масштабах — найбільшому, що протікає у цілих-долях:

$$(4^{+}+4^{+}),$$

одночасно в середньому масштабі, що проходить у половинних-долях:

$$(5^{+}+3) \text{ і } (3^{+}+5),$$

та в найменшому масштабі, що мислиться у долях-чвертках:

$$(3+4) \text{ і } (4+3).$$

Звертаємо увагу на дзеркальне відображення структур метричних моделей.

Зробимо деякі теоретичні узагальнення. Звичайно, мистецька майстерність функціонує на інтуїтивному рівні; наш же технологічний аналіз музично-віршових структур мав за мету виявити найбільш загальні принципи і водночас конкретні прийоми композиційної техніки в ірмолойному мистецтві. Наведені приклади демонструють не тільки віртуозне володіння часомірною квантитативною метрикою, вони дають змогу виявити саму сутність цього синкретичного музично-віршового типу композиції; вона полягає у мисленні перемінними масштабними структурами, причому на всіх трьох рівнях — на рівні **долей**, на рівні **метрів-стоп**, на рівні **віршів-строф.** Ці метрично-структурні виразові засоби свідчать про високу стадію розвитку слухового сприйняття, орієнтованого на розгалужену систему диференційованих часових пропорцій, яка і становить основу формотворення у синкретичному ірмолойному віршуванні. Розглянемо докладніше різні рівні перемінних масштабних структур у напівах.

Перемінність долей. Музична доля — елементарна одиниця у формотворенні напівів, і виступає вона у двох своїх варіантах: короткому та довгому. Коротка доля складається з двох половинних, довга — з трьох таких же половинних. Отже, за часом тривання довга доля у півтора раза триваліша за коротку, тому між ними геміольне співвідношення 2:3 або, що те ж саме, 1:1,5. Різне тривання долей породжує і різну їх «вагу». Так, коротка доля одночасно є легкою долею, тоді як довга доля — важкою долею:

ПРИКЛАД 28

Симетрична доля	Несиметрична доля
двочленна	тричленна
коротка	довга
легка	важка
𝅝 = 𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅝. = 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥

Треба звернути увагу й на те, що наведені кількісні та якісні характеристики долей (коротка й одночасно легка, довга й одночасно важка) визначають у зародковій формі головні ознаки двох типів метрики, на яких базуються музично-віршові системи, а саме метрики квантитативної (кількісної, часомірної) та метрики квалітативної (якісної, акцентної). І це стосується не лише музичної одиниці віршування — долі, а й елементарної долі словесного вірша — складу-силаби, яка теж виступає у двох видах як коротка чи довга і як легка чи важка.

Дволикість долей є важливим виразовим засобом музичного віршування. Так, короткі долі виступають як нормативні, служачи для створення плавної течії мелосу; підключення довгих долей — явище епізодичне, обумовлене екстремальними моментами тексту. Так, введення довгої долі на загальному фоні коротких дає змогу нарочито розтягнути, уповільнити на мить плинність певної фрази тексту, щоб прислухатись до окремих слів, а тим самим звернути увагу на вкладений у них образ (див. приклади 15, 18 та ін.).

Подібним цілям служить і *змінність масштабу долей*, коли доля-ціла переходить у долю-бревіс чи навпаки. Це дуже сильний виразовий засіб, який теж обумовлений образністю тексту, але має відношення не до окремих моментів тексту, а стосується цілих розділів, інколи досить значних (див., зокрема, приклад 21). Тому напів сприймається ніби одночасно у двох масштабах з тим, щоб у разі потреби можна було зробити «модуляцію» чи то в бік збільшення, чи в бік зменшення масштабу долі і тим самим вийти в інший «часовий простір», відповідно до образності словесного тексту. Гра геміольними пропорціями довгих і коротких долей, а також змінність масштабу долі — специфічна, до того ж характерна риса метрики ірмолойних напівів.

Перемінність ритмоформул у метро-стопі. Віршові рядки, а також «двоєстрочія» та інші види строф утворюються поєднанням метрів-стоп, як звичайно, нетотожної структури. Для цього в ірмолойному арсеналі засобів є цілий набір *нормативних моделей-кліше* — від 4-дольного розміру метр-стопи до 8-дольного. Зупинимось на змінності *внутрішньої* структури кожного з цих *нормативних* метричних кліше. В основі змінності в ритмоформулі метр-стопи теж лежить гра двочленних (коротких) та тричленних (довгих) груп, тобто перегрупування долей у ритмоформулі метр-стопи. Подібне маніпулювання змінними співвідношеннями дводольних і тридольних груп у метрі — типовий прийом композиційної техніки, що здійснюється за сталими моделями.

Так, кожен із нормативних метр-кліше має по кілька сталих варіантів перегрупування долей, тобто виступає у кількох ритмоформулах; виняток становить 4-дольна модель, яка може мати лише одну різновидність групування долей — (2 + 2).

Ритмоформула 5-дольного розміру виступає у двох варіантах:
(2 + 3) і (3 + 2);

6-дольник і 7-дольник мають по чотири варіанти ритмоформули: Так, для 6-дольного розміру групування долей може містити тотожні групи як от (2 + 2 + 2) або (3 + 3), а може мати й несиметричну структуру, як от:
(2 + 4) або (4 + 2).

7-дольний розмір має чотири несиметричні варіанти групування долей:

(3 + 4) і (4 + 3)
а також (2 + 5) і (5 + 2).

Той чи інший варіант ритмоформули в метрі зумовлений смисловим фразуванням і в тексті, і в мелодиці. Така *внутрішня перемінність* часто робить невпізнанними абсолютно тотожні за розміром метри; цей прийом теж служить засобом подолання розчленованості та створення безперервної плинності в ритмо-мелодиці напіву навіть всупереч строгій періодичності, яка ніколи не буває оголеною, а спеціально завуальовується рухомістю, змінністю ритмічних груп всередині метрів-стоп (див. також приклад 18).

ПРИКЛАД 29

4 — дольник /2+2/=/00+00/

5 — дольники /2+3/=/00+000/
/3+2/=/000+00/

6 — дольники /2+2+2/=/00+00+00/
/3+3/=/000+000/
/2+4/=/00+0000/
/4+2/=/0000+00/

7 — дольники /3+4/=/000+0000/
/4+3/=/0000+000/
/2+5/=/00+000+00/
/5+2/=/00+000+00/

Перемінність структури віршових рядків. Той же принцип перемінності внутрішньої структури проникає також і на вищі композиційні рівні — у побудову віршових рядків, двовіршів та строф. Симетрична будова музичного віршового рядка — явище мало характерне для ірмолойних напівів, а наведені раніше зразки за схемами (4 + 4), (5 + 5), (6 + + 6), (7 + 7) є скоріше винятками, ніж правилом для них (див. приклади 4—8, 14). Типовим же для ірмолойних віршів є поєднання метрів-стоп різних розмірів. Так історично було відібрано кілька сталих нормативних моделей, згармонізованих *у своїх часових пропорціях*, і здатних бути носіями певного кола образності. Тому не може бути й мови про непередбачуваність, випадковість, хаотичність у поєднанні метрів різного розміру; для ірмолойних напівів *типовою* є саме «гра», перегрупування, перестановка елементів, тобто *модальність форми*, що відбувається завжди в межах кількох нормативних типів, які постійно були і в слухача, і в композитора в активі, на слуху. Покажемо структури віршових рядків як

прояв єдності в розмаїтті. Той же закон поєднання двочленних і тричленних груп діє також і в масштабах віршових рядків.
Двочленні форми вірша (з двох метрів стоп) мають такі різновиди:

з тотожніх метрів-стоп	з нетотожніх метрів-стоп
(4 + 4)	
	(4 + 5)
(5 + 5)	(5 + 4)
	(5 + 6)
(6 + 6)	(6 + 5)
	(6 + 7)
(7 + 7)	(7 + 6)

геміольне поєднання
(4 + 6)
(6 + 4)

Тричленні форми вірша складаються з трьох метрів-стоп і мають такі різновиди:

з тотожніх метрів-стоп	з геміольних	за типом прогресії
(4 + 4 + 4)	(4 + 4 + 6)	(2 + 3 + 4)
(6 + 6 + 6)	(6 + 4 + 4)	(3 + 4 + 5)
	(4 + 6 + 4)	(5 + 6 + 7)

Легко зауважити, що окремі з цих віршових структур є взаємоваріантними у плані внутрішнього перегрупування долей. Наприклад, моделі (5 + 5), (4 + + 6), (6 + 4) є варіантами 10-складового вірша; а моделі (6 + 6), (5 + 7) і (7 + 5) є варіантами 12-складника. Те ж саме бачимо у тристопних віршах: 12-складник за моделлю (4 + 4 + 4) може перейти у структуру (3 + 4 + + 5), а 18-складник (6 + 6 + 6) у форму (5 + 6 + 7) тощо.

Взаємопереходи можуть бути також із двочленної структури у тричленну та навпаки. Так, форма (5 + 4) може перетворитися у форму (2 + 3 + 4) і навпаки: форма (4 + 5) — у форму (4 + 3 + 2). Відповідно за певних умов структура (3 + 4 + 5) переходить у форму (7 + 5), а форма (5 + 4 + 3) — форму (5 + 7). Ясна річ, що при цьому змінюється кількість та взаємне розміщення внутрішніх цезур у вірші.

У більшому масштабі цей же принцип перемінності діє також і на рівні складніших строфічних форм.

Лише на перший погляд видається складною ця система перемінності в часових пропорціях. Насправді основою залишається усе те ж співвідношення «коротких» двочленних і «довгих» тричленних групувань, які пронизують синкретичний ірмолойний вірш на усіх рівнях: від долі, через метр-стопу до вірша і строфи. Без сумніву, гра двочленними і тричленними *віршами* спирається на гру двочленних і тричленних метрів-стоп, а ці, своєю чергою — на елементарні відчуття двочленних коротких і тричленних довгих *долей*. Тому так природно й невимушено відбувається своєрідна модуляція з масштабу віршового рядка до масштабу метр-стопи чи навпаки. Так, *вірш у дві метр-стопи* (4 + 5) можна перевести в один чотиридольний *метр-стопу* з у два рази збільшеною долею таким чином: (4 + 5) = (2 + 2 + 3 + 2) = (коротка доля + (коротка + довга доля + коротка). Так виявляється генетична спорідненість релятивних віршових форм з релятивною метрикою т. зв. «болгарських симетричних і несиметричних

тактів» [33]: і одні і другі структурні категорії спираються на нормативні часові пропорції, для яких найбільш загальним кодом є формула геміоли — 2:3, або «півтореального» співвідношення 1:1,5.

ПРИКЛАД 30

Поєднання двочленних долей з тричленною

9 — дольники — аналог 4 — дольників:

11 — дольники — аналог 5 — дольників:

13 — дольники — аналог 6 — дольників:

Слух, вихований на грі типовими, сталими «пропорціями» часомірних д о л е й, м е т р і в, в і р ш і в витворив різнобарвну й водночас строгу метричну систему синкретичного музичного вірша, що й було точно зафіксовано в нотолінійних перекладах Ірмологіона. Ця система допускала, а може, й передбачала напівусну форму побутування, приблизну, асоціативну форму запису (невми, кулизми), тому існувала в кулизм'яній писемності кілька століть. Але тільки нотолінійні п е р е к л а д и дали змогу виявити конкретні технічні прийоми синкретичного формотворення, яке грунтується на принципах перемінності, модальності, ч а с о м і р н и х структур.

Підсумовуючи сказане, можна прийти до висновків:

1. Дослідження нотолінійних перекладів давніх ірмолойних напівів з погляду їх метро-ритмічної організації становить собою багатий фактичний матеріал, який підтверджує гіпотетично існуючу концепцію про «с и н к р е т и ч н и й х а р а к т е р д а в н ь о р у с ь к о ї п о е з і ї, п р о н е р о з ч л е н о в а н і с т ь т е к с т у і н а п і в у» [34]. Одночасно виявляється, що ірмолойний напів як синкретичний м у з и ч н о - с л о в е с н и й вірш, має глибоку типологічну спорідненість як з народно-пісенним, так і з книжним віршуванням.

Так, усі названі віршові системи користуються квантитативною (кіль-

[33] Болгарські народні пісні /Упоряд. та вступна стаття Н. К а у ф м а н а .— К., 1983.— С. 10—12.

[34] П а н ч е н н о А. Русская стихотворная культура XVII века.— Л., 1973.— С. 7.

кісною, часомірною) метрикою; у них спільні основні віршові структури — стопи, вірші, строфи, а також їх метричні моделі-кліше. І нарешті, метрика всіх цих віршових систем спирається на спільні для них принципи р е л я т и в н о г о формотворення. Мається на увазі опора на п е р е м і н н і, різномасштабні часові структури (пропорції) на всіх рівнях віршової форми. При цьому елементи інших віршових констант, таких як рима-каданс, тонізація — акцентність, нормативність цезур, мають другорядне значення порівняно з домінуючим засобом формотворення — п е р е м і н н і с т ю м а с ш т а б н и х с т р у к т у р.

2. Метричний кут зору дає також можливість пояснити стадіальність (не хронологію) розвитку названих віршових систем. Подаємо схематично характеристику трьох типів синкретичного віршування, виділяючи курсивом д о м і н а н т н у сферу дії віршової метрики.

Так, ірмолойні напіви — це *музично*-словесне віршування, де метризація охоплює лише музичний ряд, але ще не заторкує словесного тексту (за незначними випадками).

Народна пісня — це *музично-словесна* творчість, оскільки метризація організує тут обидва ряди: і музичний, і словесний. Але діють тут д в і р і з н і метричні системи: словесний текст формується (квантитативною) часомірною метрикою, а музичний (переважно) — (квалітативною) акцентною.

У силабічних віршах (книжних) музично-*словесне* віршування; записується лише віршовий словесний ряд, музичного ряду спеціально не фіксують. Насправді ж під час н а с п і в н о г о проголошення віршів (а це стала традиція) поряд із словесним текстом виникає нефіксований, декламаційно-музичний ряд, що служить для корекції, згладжування акцентних неоковирностей, які так характерні для книжних силабічних творів. Цей усний незаписаний музичний ряд є суто виконавським продуктом, він спирається на загальноприйняті декламаційні моделі-кліше, котрі існують у живій усній традиції, а тому не потребують окремого запису [35].

Вказані тут спільності в синкретичних системах віршування, як і стадіальні відмінності, можуть бути корисними для поглиблення методологічних основ дослідження синкретичних мистецтв у плані об'єднання зусиль і фольклористів, і літературознавців, і музикознавців для спільної комплексної праці над розробкою універсальної теорії вірша.

3. Виявлення стрункої системи музично-віршових форм в Ірмологіоні дає змогу значно розширити можливості музично-стилістичної характеристики напівів, наприклад, як явища конкретної національної культури, зокрема визначення певних діалектних етно-локальнихх її різновидів.

Але особливо результативним виявляється структурно-метричний підхід щодо творів різних національних культур. Так, уже попередньо можна окреслити структурно-метричні моделі, типові, наприклад для київського, болгарського, грецького напівів; визначити чіткі типологічні сходження між віршовими структурами південно-слов'янського та східно-слов'янського ареалів; стає реальною можливість встановити ті с у т н і с н і риси греко-візантійської основи, на якій виростає наша традиційна півча культура — русько-київський напів тощо.

4. І останнє, що стосується с у ч а с н о ї виконавської актуалізації ірмолойного мистецтва. Перекладаючи напіви Ірмологіона на лінійні ноти,

[35] С у л и м а М. Українське віршування...— С. 35—52.

наші далекі попередники зберегли у зрозумілому для нас музичному записі нашу найдавнішу професійну спадщину — синкретичне віршування, але записували вони ці напіви без поділу на вірші — як прозу. Щоб полегшити сприйняття і виконання цих творів нашими сучасниками, треба розробити принципи запису ірмолойних віршів в адекватній графічній формі, яка б відтворювала дійсну метричну будову кожного окремого напіву, тобто так, як це прийнято нині для запису літературних віршів.

Віршова форма з а п и с у дасть змогу розкрити індивідуальні особливості композиції кожного напіву, допоможе глибше проникнути у специфічну форму музичного віршування задля головного завдання: включення оригінальної мистецько-образної системи ірмолойного мистецтва в живий художній процес сучасності.

Olexandra TSALAI-YAKYMENKO

TRANSPOSED FOREIGN SINGING LITERATURE IN THE UKRAINE OF THE 16 th—17 th CENTURIES AND ITS MUSICAL AND VERSE FORM

The article gives the analysis of chants in «Heirmologion» — a traditional book of ecclesiastic choral singing — on the basis of its transposition in the 17 th century from the old Ukrainian staffless notation into the «Latin» staff one, the latter was able to fix the **length** of each sound. The transposition into the time-measure proportions gave a possibility for the chants to reflect the deliberate **(time-measure metre-foot system of versification)**. This system employs the same model clichés underlying the folk song and bookish syllabic verses: 4+4; 5+5; 6+6; 7+7; 4+4+3; 4+4+6, etc. The musical metre-feet, half-verses, verses, stanzas act **(in musical measures)** (by 'a syllable' a whole note or a half note being meant), simultaneously corresponding to the division of the verbal text into feet, half-verses and stanzas. The revealing of time-measure notated metre-foot system of versification in chants of «Heirmologion» presents new methodological approaches in the research of Heirmologion which is an early **(syncretic)** stage in the development of Ukrainian poetical and musical heritage.

Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ НОТОЛІНІЙНИЙ ІРМОЛОЙ ЯК ТИП ГИМНОГРАФІЧНОГО ЗБІРНИКА: ЗМІСТ, СТРУКТУРА

Однією з важливіших проблем сучасного етапу вивчення української гимнографії є систематизація і класифікація пісенного репертуару. З одного боку, це питання власне репертуару, тобто внутрішнього наповнення пісенних збірників, з другого — питання цілісного змісту українських пісенних збірників, визначення їх типології і структурної організації. Успішне розв'язання цієї проблеми можливе лише з урахуванням максимально повного кола джерел — рукописних і друкованих пісенних збірників. Тривалі пошуки в цьому напрямку дали змогу виявити та взяти на облік понад 1100 списків нотолінійних Ірмолоїв. Усі вони науково опрацьовані, що вилилося у підготовлений до друку Каталог.

На основі типологічного дослідження визначився склад окремих розділів Ірмолою та встановлено внутрішню динаміку їх розвитку. У правильності обраного шляху нашого дослідження добре переконують як теоретичні висновки Дмитра Лихачова [1], Людмили Кисельової [2], так і практичні розв'язання цієї проблематики у спеціальних працях про Ізмарагди [3], Мінеї [4], Богогласники [5], Кормчі [6], Хронографи [7], Євангелія [8], «Златую цепь» [9] та ін. У музичній медієвістиці подібні праці здійснені на матеріалі російських нотних азбук та «Граматики музикальної» Миколи Дилецького [10].

---

[1] Лихачев Д. Текстология.— 2-е изд.— Л., 1983.

[2] Киселева Л. Западноевропейская рукописная и печатная книга XIV—XV вв. Кодикологический и книговедческий аспекты.— Л., 1985.

[3] Яковлев В. К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования «Измарагда».— Одесса, 1903.

[4] Ягич В. Служебные Минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь. В церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг.— СПб., 1886.

[5] Щеглова С. Богогласник: Историко-литературное исследование.— К., 1918.

[6] Щапов Я. Византийское и южнославянское правовое наследие на Руси в XI—XIII вв.—М., 1978.

[7] Творогов О. Русские хронографы.— Л., 1975.

[8] Жуковская Л. Текстология и язык древнейших славянских памятников. — М., 1976.

[9] «Златая цепь»: Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. — Новосибирск, 1990.— Вып. 5, ч. 1-2.

[10] Бражников М. Древнерусская теория музыки.— Л., 1972; Микола Дилецький. Граматика музикальна. Підгот. до друку, транскрипція, коментарі О. Цалай-Якименко.— К., 1970; Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / Публ., перевод, исслед. и коммент. В. Протопопова.— М., 1979.— (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 7).

Кожна наука на певному етапі свого розвитку потребує класифікації нагромадженого джерельного матеріалу. Систематизація і класифікація матеріалу дає узагальнену картину стану дослідження явища і є поштовхом до відкриття нових напрямків і ракурсів досліджень, бо, з одного боку, узагальнює емпіричний досвід, а з іншого — свідчить про певний рівень раціонального мислення, що узагальнює цей досвід. Так, класифікація українських Ірмолоїв дала змогу виявити різні типи їх організації, за якими стоять великі гимнографічні традиції, певні етнолокальні рецензії, місцеві творчі школи та яскраві індивідуальності окремих співаків-переписувачів. Важлива у цьому плані історія класифікації східнослов'янських пісенних збірників: нотні й ненотні, безлінійні та нотолінійні, за жанрами та функціональними типами.

Пропонована систематика дає змогу вперше на східнослов'янському матеріалі поставити проблему багатофункційності пісенних нотних збірників гимнографічної традиції, крайні точки яких групуються навколо двох різних типів: богослужбової нотованої книги та пісенного навчального посібника. Намагання пристосувати цей збірник до того чи іншого функціонального типу породжували розмаїття структурних типів. Систематика й класифікація пісенних гимнографічних збірників дає можливість відтворити реальну практику побутування й функціонування цих книг в Україні.

Проте часом можна почути думку, що нібито пісенні гимнографічні збірники настільки канонізовані й одноманітні за змістом і структурою, що тут навряд чи можливі наукові відкриття. Тому-то й дуже часто дослідники, особливо початківці, обмежуються здебільшого вузьким колом джерел і на цій основі намагаються створити глобальні наукові концепції. У зв'язку з цим повчальним є досвід відомого вченого лінгвіста, джерелознавця і палеографа Лідії Жуковської. Вивчаючи текстологію і мову найбільш поширеної на Східній Слов'янщині пам'ятки писемності Євангелія, дослідниця прийшла до переконливого висновку, що лише на основі максимально повного охоплення списків цієї пам'ятки можна здійснити справді наукове обгрунтування, наприклад, граматичних норм мови Давньої Русі. Вивчаючи всі відомості й доступні списки XI—XIV ст., Л. Жуковська переконливо довела, наскільки помилкова є доволі розповсюджена думка про їх одноманітність. «Дійсно,— пише дослідниця,— при більшій чи меншій єдності тексту списки давніх пам'яток відрізнялися не лише за мовою та діалектними особливостями (не кажучи вже про палеографію, графіку та орфографію), а й за змістом. Різний склад, різна послідовність частин, неоднакове членування на самостійні уривки, що були призначені для читання у той чи інший день року, були властиві навіть пам'яткам традиційного змісту, що їх уживали в церкві, у тому числі Євангелія, Апостола, Псалтиря. Адже ж не лише стосовно слов'янських рукописів, а й також і візантійських, як, ймовірно, і манускриптів, написаних іншими мовами, видається помилковою думка, нібито пам'ятки були цілком канонізовані й при їх переписуванні середньовічні переписувачі зберігали «букву оригіналу». Як буде показано далі, порізному членуються навіть основні частини. Це різне членування книги підкреслюється певним розміщенням мініатюр, заставок. З деталями композиції пов'язане також розміщення великих і малих ініціалів, заголовків, використання фарб для визначення частин і т. п.» [11].

[11] Жуковская Л. Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника // Древнерусское искусство.— М., 1974.— Сб. 2.— С. 59—60.

Звертаючись до обмеженої кількості рукописів, чимало дослідників українських Ірмолоїв зробило хибні висновки про їх склад і репертуар, типологічне визначення. Так, Іван Вознесенський, який уперше і загалом вдало здійснив спробу спеціального дослідження українського Ірмолоя, через дуже обмежене число використаних пам'яток (чотири рукописи і два першодруки), прийшов до помилкового твердження про відсутність в українських рукописах так званих «обиходних» жанрів та відсутність в українській гимнографії XVII ст. грецьких напівів [12]. Насправді ці висновки хибні за своєю узагальнюючою суттю, оскільки саме у використаних І. Вознесенським списках такі співи відсутні; однак вони широко представлені в більшості українських Ірмолоїв XVII ст.

Даніца Петрович і Єлена Тончева опублікували докладні описи чотирьох списків українських Ірмолоїв [13]; однак їх узагальнення щодо змісту й типології українських гимнографічних збірників потребують серйозної коректури, оскільки описані ними списки не є типовими для українських Ірмолоїв. Анатолій Конотоп писав про традиційність змісту Супрасльського Ірмолою 1598—1601 рр. [14]; насправді цей збірник є унікальним за типологією змісту.

І все ж на сьогодні є певні успіхи у вивченні складу й репертуару українських Ірмолоїв. Ще дослідники XIX ст. зібрали багатий фактичний матеріал і зробили цікаві висновки з питань вивчення репертуару українських пісенних збірників. Велика заслуга тут належала професору Московської консерваторії, вихованцю Київської духовної академії Дмитрові Розумовському. Важливими є його неопубліковані матеріали [15]. Це, зокрема, «Алфавитный указатель церковных песнопений» і «Указатель церковных песнопений» [16], матеріали про склад різних канонів [17], «Нотная Триодь» [18]. Цінні відомості про зміст нотних богослужбових книг є у складених ним описках рукописних і друкованих нотних книгах [19]. Матеріали архіву Д. Розумовського свідчать, що в полі його уваги постійно перебували й українські пісенні збірники, яким він давав правильне визначення. На жаль, у друкованих працях це не відображено; у його публікаціях є переважно лише узагальнення по окремих типах нотних книг [20].

Глибоко розробляв цю проблематику Степан Смоленський, що також найвиразніше вимальовується у підготовчих та неопублікованих матеріа-

---

[12] Вознесенский И. Церковное пение православной Юго-Западной Руси.— М., 1898.— Вып. 1.— С. 11.

[13] Petrović D. A Liturgical Anthology Manuscript with the Russian «hammer-headed» Notation from A. D. 1674 // Musica Antiqua. Acta scientifica.— Bydgoszcz, 1972.—T. III.— P. 293—321; Тончева Е. Манастирът голям скит — школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII—XVIII вв.— София, 1981.

[14] Конотоп А. Супрасльский ирмологион // Сов. музыка.— 1972.— № 3.— С. 117—121.

[15] Государственная библиотека России (далі — ГБР), ф. 380 (Архив Д. Розумовского), № 10.

[16] Там же.— № 2/3, 3/20.

[17] Там же.— № 9/7.

[18] Там же.— № 3/12.

[19] Там же.— № 2/4, 10/11, 10/12, 10/17, 10/18, 10/19, 10/20, 12/16.

[20] Разумовский Д. Церковное пение в России.— М., 1868,— Вып. 2.— С. 196—204.

лах [21] і лише частково у друкованих працях [22]. Виділяючи українські Ірмолої, він називав їх «великими южнорусскими ирмологами» [23]. Певну увагу українському Ірмолою присвятив Іван Гарднер [24], однак дослідник не працював над українськими рукописними джерелами і тому виклад у його працях спирається на досягнення попередників.

Під кутом зору змісту й репертуару грековізантійську гимнографію вивчали Карл Крумбахер [25], Егон Веллес [26], Мілош Велімирович [27] та ін.

Перші спеціальні дослідження українських Ірмолоїв щодо репертуару й типології здійснив згаданий раніше І. Вознесенський [28]. Праці І. Вознесенського з багатьох поглядів і сьогодні не втратили своєї наукової вартості, передовсім завдяки безпосередньому зверненню до рукописних пам'яток. Тут уперше обгрунтовано типологію українського пісенного збірника, визначені принципи його формування — орієнтація на святковий репертуар.

В українській історіографії певних успіхів у сформульованій проблематиці досягли Порфирій Бажанський [29], Іван Кипріан [30], Павло Маценко [31], Мирон Федорів [32], Мирослав Антонович [33]. Репертуар болгарського напіву українських Ірмолоях опрацювала Лідія Корній [34]. Типології змісту й репертуару українських Ірмолоїв присвячені наші публікації [35].

Український Ірмолой викликав зацікавлення також у болгарської дослідниці Єлени Тончевої [36], сербської Даніци Петрович [37]. Цікаву думку

---

[21] Центральный государственный исторический архив России, ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 3.

[22] Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях.— СПб., 1901; его же. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области церковно-певческой археологии.— СПб., 1904.

[23] Смоленский С. О ближайших практических задачах...— С. 9.

[24] Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви.— Джорданвиль; Нью-Йорк, 1978.— Т. 1—2.

[25] Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur.— München, 1897.— S. 653—705.

[26] Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnografy.— Oxford, 1961.

[27] Velimirovič M. The Byzantine Heirmos and Heirmologion // Gattungen der Musik in Einzeldar — stellungen/ Gedanhschrift Leo Schrade. Bern-München, 1973.—Bd. 1.— P. 195—205; ejusd. Byzantine elements in early Chant. The Hiermologion (1—2).— Copenhagen, 1960.— (MMB; Vol. 4).

[28] Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви.— К., 1888—1893. Вып. 1—3; его же. Церковное пение... — М., 1898.— Вып. 1—3.

[29] Бажанський П. Історія руського церковного співу.— Львів, 1890.

[30] Кипріан І. Церковні піснопінія, їх назви і значінє // Дяківський глас.— Львів, 1896.— Ч. 1, 2; 1898.—Ч. 1, 2, 3, 5, 6, 7; 1899.— Ч. 1, 2, 3, 4; 1900.— Ч. 1.

[31] Маценко П. Нариси до історії української церковної музики.— Вінніпег, 1968; його ж. Конспект історії української церковної музики.— Вінніпег, 1973.

[32] Федорів М. Василіянські церковні напіви.— Рим. 1961.— Т. 1; Т. 2: Обрядові співи церкви Галицької землі. Літургічні співи.— Філадельфія, 1983.

[33] Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia.— Bilthoven, 1974; ejusd. Ukrainische geistliche Musik.— München, 1990.

[34] Корний Л. Болгарский распев в певческой практике Украины XVI-XVII веков. Автореф. дис. ... канд. искусств.— К., 1980; її ж. Болгарский распев на Украине в конце XVI—XVII вв. // Българско музикознание. Година VI.— 1982.— Кн. 1.— С. 129-142.

[35] Ясиновский Ю. Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. искусств.— К., 1978; його ж. Нотолінійні рукописи XVI—XVII ст.— Львів, 1979; його ж. Певческие рукописи украинской традиции в собраниях Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина // Записи отдела рукописей.— М., 1986.— Вып. 45.— С. 284—298 та ін.

[36] Тончева Е. Манастирът голям скит...— С. 46—110.

[37] Petrovič D. A liturgical Anthology...

щодо генези українського Ірмолою висловила Є. Тончева: одним із джерел Ірмолою є пізньовізантійські аколуїтики.

Український тип пісенної гимнографічної книги — Ірмолой — формувався протягом XIV-XVI ст. Збережені українські та білоруські списки безлінійної кулизм'яної нотації XVI ст. і перші нотолінійні рукописи кінця XVI ст. переконливо свідчать, що на той час типологія української пісенної книги сформувалася майже повністю. Які ж шляхи й обставини зумовили формування українського Ірмолою?

Однією з найважливіших причин виникнення нового типу гимнографічного збірника була загальна спрямованість у розвитку української культури й мистецтва XIV—XVI ст. У нових суспільно-історичних умовах центр культури зміщується з церковно-монастирського середовища в середовище міста; переважаючою сферою побутування гимнографічної культури стає місто. Якщо в монастирях і великих кафедральних соборах богослужіння традиційно здійснювалося у повному об'ємі й щоденно, то в невеликих парафіяльних церквах переважно обмежувалися недільним і святковим богослуженням. У результаті переважна більшість українських гимнографічних збірників обмежувалася святковим та найбільш урочистим репертуаром.

У XIV—XV ст. помітно посилюються зв'язки України з Західною Європою, чому сприяло, з одного боку, різке піднесення західної культури в епоху Відродження, а з другого — політичні умови, коли більшість українських земель увійшла до складу Литви і Польщі. Посилення зв'язків із Заходом сприяло засвоєнню важливих новацій європейської мистецької культури Відродження. Провідною ідеологією стає гуманізм як принципово нова ідеологія мистецької культури європейського Ренесансу.

В той же час перед українською культурою стояло складне завдання збереження свого національного статусу під великим натиском Заходу. Тому Україна в цих складних політичних умовах знову звертає погляд на Південь, де авторитет згасаючої Візантійської імперії усе ще був дуже високий. Цьому сприяла поява нових свіжих тенденцій у культурі й мистецтві балканських слов'ян, а пізніше в Молдаво-Волощині, яку масово населяли балканські слов'яни і греки, утікаючи від турецької навали.

Нова хвиля грековізантійського та південнослов'янського культурного впливу на Україну в XIV—XV ст. (так званий другий південнослов'янський вплив) сприяла зміцненню глибоких і традиційних зв'язків із візантійським культурним ареалом, що суттєво вплинуло на успішне засвоєння цієї культури Україною. Дослідники відзначають засвоєння українською культурою таких основних принципів, що своїм корінням входить у грекоеллінський мистецький світ: почуття художньої міри, майстерне поєднання матеріалу і техніки, чітка функційна визначеність мистецтва, рівновага у співвідношенні декору і загального мистецького задуму [38]. Всі ці принципи, більшою чи меншою мірою, були властиві й українській музиці XVI—XVII ст., професійній і народній. Почуття художньої міри знайшло своє відображення у рівновазі словесного і музичного рядів гимнографічної та народнопісенної мелопеї, у рівновазі декоративних мелізматичних і псалмо-

[38] Свєнціцька В. Український живопис XVI—XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко // Українське бароко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 90—91.

дичних елементів музичної тканини. Рівновага спостерігається і у співвідношенні ритмічної організації та ладотонального руху. Одночасно власне музична техніка не виходила за межі можливостей гимнографії та народної пісні як вокальних форм музичного мистецтва [39].

Усі ці фактори сприяли створенню особливого емоційного строю українського мистецтва XVI—XVII ст., в якому переважав піднесений, радісний тонус, що зумовило особливу увагу до свят і святкових співів.

Отже, формування українського гимнографічного збірника у специфічних умовах культури України пізнього Середньовіччя зумовило його визначальну рису: пристосованість до святкового богослуження. У результаті до збірника увійшов в и б р а н и й репертуар.

Звичайно, це зовсім не означало повної відмови від попередніх форм побутування гимнографії. Українські монастирі продовжували залишатися значними осередками музичної культури, стійкими охоронцями давніх співочих традицій; тут здійснювалося редагування гимнографічних співів, створювалися нові мелодичні варіанти. Проте монастирі були обмежені у швидкому розвитку суто професійних сторін музичної творчості, як цього вимагала нова естетика епохи Відродження. Міста з їх інтенсивними міжнародними зв'язками змогли забезпечувати цей процес.

Отже, основна увага була звернена не стільки на збереження букви церковного обряду, скільки на його мистецьке оформлення. Тут повною мірою відобразилася загальна властивість українського мистецтва даної епохи, коли головна увага була звернута на мистецькі принципи, які формувалися у руслі естетики європейського Відродження [40]. Ідеали прекрасного, високомистецького, майстерного стали визначальними у виборі тематики й мистецьких засобів, що було властиве і музичному мистецтву. Так, святковість та обмежене коло сюжетів були характерні для монументального й станкового живопису [41]. У літургічних читаннях священного писання — Євангелія-апракос, Апостола — також обмежувалися читаннями на воскресні та вибрані святкові дні, як про це свідчить велика кількість українських списків [42]. Аналогічні явища спостерігаються у колі Четьїх-Міней [43], Тріодей [44].

Ще І. Вознесенський звернув увагу, що в українських Ірмолоях на ноти покладено значно менше текстів, ніж насправді потребувала практика [45]. На

[39] М а ц е н к о П. Нариси до історії...— С. 64—66, 94—118; Я с и н о в с к и й Ю. Становление музыкального профессионализма...; й о г о ж. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // Укр. музикознавство.— К., 1975.— Вип. 10.— С. 128—137; К о р н и й Л. Болгарский распев в певческой практике...; Ц а л а й - Я к и м е н к о О. Київська школа музики в її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках // Роль Києво-Могилянської академії у культурному єднанні слов'янських народів.— К., 1988.— С. 144—151.

[40] Ж о л т о в с ь к и й П. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.

[41] Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 210.

[42] Б о г у с л а в с к и й Г. Волынские рукописные евангелия и апостолы // Труды IX Археологического съезда.— М., 1897.— Т. 2.— С. 277—307.

[43] П е р е т ц В. К изучению «Четьи» 1489 года // Сборник по русскому языку и словесности АН СССР.— Л., 1928.— Т. 71, вып. 1.— С. 7—107.

[44] К а д л у б о в с к и й А. О старопечатных южнорусских Триодях // Христианское чтение.— 1903.— [Ч.] I.— С. 178; див. цю ж працю в: Известия XII Археологического съезда в Харькове.— Харьков, 1902.— С. 71.

[45] В о з н е с е н с к и й И. Церковное пение...— С. 8—12.

ноти покладали лише такі тексти, які викликали найбільший мистецький інтерес. За принципом зворотного зв'язку саме ці співи постійно перебували у творчому оновленні, їх доповнювали, збагачували, творили місцеві етнолокальні варіанти, і вони несли на собі відбиток ініціативної творчої індивідуальності. Інші ж співи, здебільшого ті, що їх виконували в будні дні і на малі свята, в Ірмолоях на ноти не покладали. Їх виконували або за принципом «на подобен», тобто за вивченими напам'ять мелодичними моделями, або ж псалмодували і також за певними ладоінтонаційними моделями. Тому й передавали їх усно. Цікаву думку у зв'язку з аналогічною проблематикою висловив швейцарський музикознавець К. Фішер: записана музика вже не може бути втрачена, що звільняє її виконавців від буквального повторення; а це стимулює новаторську творчість: «Нотація, отже, сприяє не лише збереженню традиції, а й розвитку новаторства» [46].

Внаслідок того в українській гимнографії значно звузилося коло нотованих співів. Цьому сприяла також добра організація музично-співочного виховання і підготовки професійних кадрів.

Український Ірмолой — багатожанровий пісенний гимнографічний збірник, куди увійшли співи з усіх відомих грековізантійських нотованих книг. Свою назву збірник отримав за найобширнішим розділом — розділом ірмосів.

У найзагальніших рисах Ірмолої містять наступне коло співів. У центральному й найбільшому розділі є ірмоси, до яких у кожному гласі додані найважливіші співи недільного богослуження Октоїха (догматики з богородичними, сідальні, степенні-антифони). Подальшу велику групу співів становлять стихири на вибрані свята всього року; сюди ж у порядку розміщення церковного календаря приєднані деякі найважливіші співи Пісної і Цвітної Тріоді. Невеликий самостійний розділ у системі восьми гласів становлять подобні стихирам. На початку збірника є деякі важливі співи цілодобового богослуження: Всенощна, Літургія, окремі перемінні співи Утрені та інші доповнення.

Створенню Ірмолоя передував тривалий час пошуків, що мав на меті створення є д и н о ї пісенної нотованої книги. В цьому процесі можна виділити три основні чинники: давні традиції, живу місцеву практику та західноєвропейські впливи. Ще в період Київської Русі з Візантії був запозичений весь комплекс пісенних богослужбових книг, нотованих і без нот, необхідних для здійснення християнського обряду грековізантійської традиції. Співи щоденного тижневого кола становили Октоїх, місячних служб — Мінеї, Великого Посту і П'ятидесятниці — Тріоді, цілодобового — Служебник. Однак такий тип книг не здобув істотної переваги в Україні — мабуть, через надмірну громіздкість. Більшого розповсюдження набули одножанрові нотні книги, де містилися співи окремих жанрів чи видів: ірмоси становили Ірмолог, стихири — Стихирар, кондаки — Кондакар.

Серед усього розмаїття богослужбових нотних книг княжої доби найближче до майбутнього Ірмолою стоять Кондакарі. Особливо близькими є другі частини Кондакарів, що містять різноманітний пісенний репертуар: алилуарії, троїчні, світильні, кинон́ики (причасні), ипакої, катавасії, воскресні тропарі, євангельські стихири, богородичні, подобні, степенні-анти-

[46] Ф и ш е р К. Природа и функции традиции в европейской музыке // Музыкальные традиции народов. Традиции и современность.— М., 1973.— С. 56—57.

фони. Очевидно, ця мобільна (кількість співів у кожному з 6 збережених Кондакарів цього розділу є доволі різна) частина Кондакарів у майбутньому стала прообразом вступних розділів українських Ірмолоїв. Різниця між Кондакарями та Ірмолоями полягає у тому, що в останніх замість кондаків є ірмоси. Тобто кондаки, що втратили своє панівне значення як жанр гимнографії, заступили ірмоси. З б і р н и к Кондакар поступився місцем з б і р н и к у Ірмолою.

З періоду Київської Русі зберігся ще один цікавий тип нотного пісенного збірника, який ще більше нагадує зміст і структуру Ірмолоя. Це так звані Празники із вставками з Цвітної Тріоді 1-ї пол. XIII ст. [47], що містить канони і сідальні на свята цілого року. На нашу думку, цей збірник являє собою Празничну Мінею, з'єднану з Тріоддю. А це типовий уклад Ірмолою календарного типу, де канони (ірмоси з тропарями) згруповані за важливішими святами річного кола, враховуючи Тріодь: на Воздвиження, Введення, Різдво Христове, Богоявлення, Стрітення, Благовіщення, Цвітну Неділю, Пасху, неділі після Пасхи (Томину, Мироносиць, Переполовлення, про Самарянина, про Сліпого), Вознесіння, у неділю св. Отців, Знесіння св. Духа, у неділю всіх Святих (далі втрачено). Різниця полягає у тому, що українські Ірмолої на ці свята здебільшого обмежуються лише ірмосами, тоді як у збірнику Соф. 385 є повні канони. Пізніше, коли спів повних канонів майже припиняється (співали лише ірмоси), такого типу збірники — Мінея з Тріоддю — мабуть, трансформувалися в одну з важливих частин українського Ірмолою календарного типу, де всі святкові ірмоси, враховуючи тріодні, становлять єдиний розділ.

З пізніших рукописів безлінійної нотації до Ірмолоїв українського типу наближається збірник першої чверті XVI ст.[48]. Цей збірник має самоназву «Єрмолой», як і Ірмолой українського типу, хоча насправді є збірником: недільні співи з Октоїха, а також воскресні ірмоси (арк. 1-151 зв.); ірмоси, стихири та деякі інші піснеспіви на свята в календарному порядку, починаючи з неділі перед Різдвом Христовим, враховуючи співи Тріоді (арк. 151 зв.— 170); «обиходні» та деякі інші додаткові співи (арк. 170 зв.— 182); указ стихирам та ірмосам (арк. 183-220 зв.). Отже, рукопис Волок 249 за своїм складом і структурою є одним із безпосередніх попередників українського Ірмолою.

Група українських та білоруських списків кулизм'яної нотації 2-ї пол. XVI ст., які недавно нами віднайдені, уже відповідають типології Ірмолою нотолінійного запису.

Важливим джерелом структурної організації українських Ірмолоїв є молдавоволоські нотні збірники, на що вперше звернула увагу болгарська дослідниця Єлена Тончева [49]. Спираючись на специфічні пізньовізантійські збірники пападики (теоретичні посібники) та аколуїті («возслідування») молдавоволоська гимнографія за активної участі балканських слов'ян створила особливий тип є д и н о г о пісенного збірника в нотному (безлінійному) записі. Ці збірники містять співи Великої Вечірні, Літургії, вибрані

[47] Российская национальная библиотека (далі — РНБ). Собрание Софийской библиотеки, № 385 (див.: Сводный Каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв.— М., 1984.— С. 237—238, № 218).

[48] ДБР. Собрание Йосифо-Волокаламского монастира, № 249 (на цей рукопис нашу увагу звернув Борис Смоляков).

[49] Т о н ч е в а Е. Манастирьт голям скит...— С. 112—115.

Сторінка із Підгорецького Ірмолою. Сер. XVII ст.

Сторінка із напівдрукованого Ірмолою. Київ, 20-ті рр. XVIII ст.

стихири з Мінеї й Тріоді й деякі інші співи. Найбільшу увагу тут приділено змінним співам Всенощної служби, Утрені та Літургії [50]. Саме такий тип, з урахуванням особливостей українських Ірмолоїв, властивий трьом манявським Ірмолоям, які докладно описані у вже згаданій праці Є. Тончевої.

На формування типології українського Ірмолою певний вплив мали також західноєвропейські гимнографічні збірники, які в період пізнього Середньовіччя та Відродження також великою мірою обмежували коло нотованих співів; внаслідок того у практиці залишилося лише декілька службових нотних книг: Антифонарій, Градуал, Канціонал. На особливу увагу заслуговують протестантські канціонали, котрі, як і українські Ірмолої, весь необхідний пісенний матеріал зосереджували в єдиній книзі та в календарному порядку.

Для успішного розв'язання проблеми змісту й репертуару українських Ірмолоїв треба було скласти репертуарний список співів за всіма відомими списками Ірмолоїв та першодруками. Це дає можливість впритул підійти до створення зведеного каталогу українських гимнографічних співів у нотному записі, аналогічно тому, який складений для грековізантійської гимнографії [51].

Іншою важливою проблемою вивчення змісту українських Ірмолоїв є питання структурної організації. Спершу необхідно з'ясувати, як відбувалося групування пісенного матеріалу. Розв'язання цієї проблеми дає змогу визначити культурно-історичну основу різних структурних типів.

Усього нами виявлено три основні структурні типи українських Ірмолоїв, умовно названі жанрово-тематичним, календарно-мінейним і гласовим. Невелику групу списків становить грецький структурний тип, відомий з літератури про грековізантійські нотні книги, і декілька списків мають особливий структурний тип.

Найдавнішу верству українських Ірмолоїв являє собою жанрово-тематичний структурний тип. Його поява тісно пов'язана з умовами й часом виникнення поширеного в російській гимнографії «певческого сборника». В українському Ірмолої жанрово-тематичного структурного типу, як і в російському «певческом сборнике», співи з різних богослужбових книг — Октоїха, Ірмолога, Стихирара, Тріоді, Служебника — згруповані в одну книгу. Природно, що списки цього структурного типу є найповнішими за змістом, оскільки тут спостерігається тенденція до об'єднання в одній нотній книзі всього церковнопісенного репертуару.

Хронологічно нотолінійні Ірмолої жанрово-тематичного типу появляються уже в найдавніших збережених сьогодні списках, починаючи з кінця XVI століття, і найповніше представлені в XVII ст. (32 списки). У наступному XVIII ст. популярність цього типу різко зменшується: серед приблизно 700 збережених знайдено всього 10 таких списків. Цікаво, що з усіх 53 збережених списків кінця XVI-першої половини XVII ст. 13 є білоруськими або походять з українсько-білоруського погранича: Супрасльський Ірмолой 1598—1601 рр. (Центральна наукова бібліотека ім В. Вернадського АН України, (далі — ЦНБ АН України, І, № 5391), список 2 чверті XVII ст. (Національний музей у Львові, далі — Нац. муз., Q-44), Ірмолой Тарасія (ДДР,

[50] Pennigton A. Music in medieval Moldavia.— Bucharest, 1985.

[51] Fellieri H. Initia hymnorum ecclesiae Graecae.— Roma, Vaticano, 1960—1966.— Vol. 1—5.

ф. 205, № 248), Кутеїнський (Державний історичний музей у Москві, далі — ДІМ, Синодальна півча збірка, № 1381), Віленський Ірмолой (РНБ, ф. Придворна капела, F 1), Супрасльський Ірмолой 2 чверті XVII ст. (Бібліотека АН Литви, далі — БАН Литви, ф. 19, № 131), Ірмолой кін. XVII — поч. XVIII ст. (Державна бібліотека Білорусі у Мінську, далі — ДББ, ф. 091, № 298) та ін. Цей факт показовий для білоруської гимнографії і є певним свідченням її схильності до побутування у більш давніх формах і типах, що підтверджується й іншими фактами.

Одна з важливіших особливостей жанрово-тематичного структурного типу — нестабільність порядку розміщення розділів, що не є характерним для інших структурних типів. Найчастіше зустрічаються такі послідовності розділів: Обиход-Октоїх-Подобні-Ірмолог-Стихирар-Тріодь (Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України, далі — ЛНБ АН України, ф. Петрушевич, № 96, ф. Богословська Академія, № 207; ф. Народний Дім, № 65, ф. Василіанські монастирі, № 12; Національна бібліотека у Варшаві (далі — Нац. б-ка у Варшаві), акс. 2609; РНБ, ф. Погодін, № 420, ф. Придворна капела, № 63; Краєзнавчий музей в Стрию, ф. 8, № 21; Нац. муз., Q-7, Q-142). Усі ці списки є дещо пізнішими, починаючи із середини XVII ст., і відбивають певну стабілізацію цього структурного типу. Але й тут є декілька підвидів: Обиход-Октоїх-Подобні-Стихирар із Тріоддю-Ірмолог (Нац. муз., F-58); Обиход-Октоїх-Подобні-Стихирар-Тріодь (РНБ, ф. Придворна капела, F-1; Нац. муз., F-619); Обиход-Октоїх-Ірмолог з Тріоддю (ДІМ, Синодальна півча збірка, № 1381); Обиход-Ірмолог-Октоїх-Подобні-Стихирар з Тріоддю (ЦНБ АН України, 112/645 С). Зустрічаються й інші поєднання: Ірмолог-Подобні-Обиход-Тріодь (ЛНБ АН України, ф. Василіанські монастирі, № 44); Октоїх-Тріодь-Стихирар-Обиход (ЦНБ АН України, 1, 5391; ДБР, ф. Розумовського, № 92); Ірмолог-Обиход-Подобні-Стихирар із Тріоддю (ЦНБ АН України, ДА 350 П). Деякі списки дійшли в неповному складі (із втратами на початку та в кінці) і тому в цих випадках висновки не можуть бути однозначні й точні (Нац. муз., Q-44, Q-155; Нац. б-ка у Варшаві, акс. 2592).

У списку 3-ї чверті XVII ст. (Нац. муз., Q-200) центральний розділ Ірмолог розпадається на два підрозділи — воскресні (недільні) ірмоси, до яких приєднані деякі важливіші співи Октоїха (арк. 4-57), а святкові (празничні) ірмоси становлять власне Ірмолог на 8 гласів (арк. 70-183); столпові ірмоси містяться в самому кінці рукопису (арк. 222-269). Отже, тут помітна тенденція до посилення власне службової ролі пісенних збірників, у зв'язку з чим ірмоси згруповані за своїми церковнослужбовими функціями. Тим самим спостерігається прагнення до календарно-мінейної організації пісенного збірника.

Привертає увагу ще одна характерна риса Ірмолоїв жанрово-тематичного типу — більшість із них має прямі вказівки на походження з монастирів: Супрасльський (ЦНБ АН України, I, 5391; БАН Литви, ф. 19, № 131), монастирі Вільна, Мінська та Жирович (ДБР, ф. 205, № 248), Кутеїнський (ДІМ, Синодальна півча збірка, № 1381), Віленський (РНБ, ф. Придворна капела, F-1) Межигірський (ЦНБ АН України, 112/645 С), Підгорецький (ЛНБ АН України, ф. Василіанські монастирі, № 44), Унівський (Нац. муз., F-58).

На давність походження списків цього структурного типу вказують також музично-палеографічні ознаки: перевага ключа на першій лінійці нотного

стану зумовленого квартовим звукорядом, наявність сторожів у кінці нотних стрічок, скорописний тип нотного письма. Архаїзованими є й деякі загальні палеографічні ознаки словесних текстів, де часто зустрічаємо елементи повноголосся (хомонії). Досить скромним є загальний мистецький декор цих рукописів, а в його стильовому оздобленні переважає плетінка балканського типу. Мініатюри відсутні, за окремими винятками (Супрасльський Ірмолой 1598—1601 рр.).

Уже в найдавніших Ірмолоях кінця XVI — початку XVII ст.— Львівському (ЛНБ АН України, ф. Василіанські монастирі, № 50), Долинянському (Інститут літератури ім. Т. Шевченка у Києві (далі — ІЛ), архів І. Франка, № 4779),— бачимо принципово інший структурний тип, в якому святкові ірмоси виділені в самостійний розділ й організовані в незначному для Ірмологів календарному порядку. Цей спосіб розміщення ірмосів нагадує давній тип пісенних збірників — Службові Мінеї. Очевидно, що укладачі Ірмолоїв календарного типу ставили собі за мету насамперед богослужбові завдання.

Ірмолой календарно-мінейного типу здебільшого починається невеликим вступним розділом, який найчастіше обмежується вибраними співами з Всенощної служби та Літургії, а також деякими змінними співами Утрені. В окремих списках такі розділи взагалі відсутні (наприклад, у згаданих Львівському та Долинянському; останній, правда, зберігся без початкових аркушів і тому важко говорити, чи цей розділ був відсутній у первісному вигляді рукопису). За вступним йде короткий розділ недільних співів Октоїха: догматики з богородичними, сідальні та степенні-антифони, до яких приєднані воскресні ірмоси. Далі — невеличкий самостійний розділ подобних стихирам.

Центральним і найбільшим розділом календарно-мінейного типу є вибрані стихири та ірмоси на Господські, Богородичні й окремі Святі свята, розміщені в порядку церковного календаря. Сюди ж, йдучи за календарем, входять вибрані співи Тріоді. Таким чином, цей розділ являє собою служби на важливіші й особливо шановані місцеві свята всього церковного року. Іноді стихири й ірмоси утворюють два самостійні розділи. Завершується Ірмолой календарно-мінейного типу розділом столпових ірмосів у системі восьми гласів.

Списки цього структурного типу значно стисліші за змістом, ніж жанрово-тематичного типу, переважно за рахунок скорочення циклів святкових служб, співів Тріоді та обиходних.

Характерною рисою календарно-мінейного типу є середовище походження й побутування — невеликі парафіяльні церкви й дяківські школи. З усіх збережених списків цього типу (понад 100) лише три мають вказівку на монастирське походження: ієромонаха Іони (ДББ, ф. 091, № 283), Ірмолой 1657 р., переписаний ієромонахом і уставником Спасівського монастиря Кирилом Канчузьким, Перемишльська єпархія (Нац. б-ка у Варшаві, акс. 10781) та список 1759 р., переписаний ієромонахом Задарівського монастиря Ісакієм Половецьким (ЛНБ АН України, ф. Василіанські монастирі, № 18). Окремі списки цього структурного типу створені у великих соборних церквах — наприклад, у Києво-Софійському соборі уставником Сильвестром у 1720 р. (ЦНБ АН України, І, 7477).

Народне середовище побутування і функціонування Ірмолоїв календарномінейного типу вплинуло на характер музичних напівів у плані їх набли-

ження до народнопісенної сфери. Саме тут найяскравіше проявляються етнолокальні, діалектні стильові особливості української гимнографії.

У хронологічному плані Ірмолої календарно-мінейного типу переважно трапляються у XVII ст. (71 список). Майже всі списки першої половини XVII ст. українські, за винятком одного білоруського (ДББ, ф. 091, № 283); пізніше серед білоруських списків календарно-мінейний структурний тип також зустрічається дуже рідко (БАН Литви, ф. 19, № 128, 130).

Спостерігається прив'язаність цього структурного типу до певних етнолокальних територій, зокрема до Перемишльської єпархії. Це свідчить про активну гимнотворчість парафіяльних осередків на західному пограниччі українського етносу, церковномузична традиція якого сягає у глибину століть.

Найбільш поширений і показовий для українських збірників є гласовий структурний тип. Головною ознакою цього структурного типу є поєднання в одному центральному розділі ірмосів та співів Октоїха.

Тут сформувався такий порядок розміщення розділів: вступний обиходний розділ, центральний у системі восьми гласів Октоїх-Ірмолог як єдиний і цілісний організм, подобні стихирам, стихири на свята цілого року з включенням в порядку розміщення календаря співів Тріоді. Саме цей структурний тип під кінець XVII ст. стає панівним в Україні, що було закріплено львівськими першодруками 1700 і 1709 років. Гласовий структурний тип добре відображає загальну стильову еволюцію української гимнографії на межі XVII—XVIII ст. до стабілізації, певного спрощення та уніфікації [52].

Гласовий уклад Ірмолоя добре служив навчально-педагогічним цілям, і тому Ірмолой цього типу фактично перетворився у практичний посібник для вивчення церковно-співочого мистецтва та елементарних музично-теоретичних знань [53].

З'явився гласовий структурний тип на початку XVII ст. і тому в першій половині цього століття представлений лише 11 списками, 5 з яких є білоруського походження. У другій половині XVII ст. їх кількість різко зростає і сягає уже 193 списків. У XVIII ст. гласовий структурний тип стає панівним.

Вдалося розшукати історичні прототипи цього структурного типу, наприклад, згадуваний уже збірник безлінійної нотації першої чверті XVI ст. (ДБР, збірка Йосифо-Волокаламського монастиря, № 249). Тут на арк. 1—151 є розділ Октоїх-Ірмолог, де в кожному гласі є співи Октоїха та Ірмолога.

Невелика група Ірмолоїв (бл. 30 списків) гласового структурного типу і декілька жанрово-тематичного має незвичну для слов'янських Ірмологів внутрішню будову. Тут ірмоси розміщені не за піснями, а за канонами, тобто в кожному гласі окремо згруповані всі пісні на одне свято, потім на інше і т. д. Наприклад, у I гласі спершу йдуть 1—9 пісні воскресного (недільного) канону, потім на Різдво Христове і т. д. В деяких списках по канонах розміщені лише святкові ірмоси (Нац. муз., F-604, Q-77). У літературі такий структурний тип прийнято називати грецьким, про що мова йтиме далі.

У хронологічному плані списки грецького типу розміщені наступним

---

[52] Ясиновський Ю. Перші східнослов'янські нотні видання // Укр. музикознавство.— К., 1974.— Вип. 9.— С. 49.

[53] У XIX ст. і на поч. XX ст. на основі ірмолойних співів Віктор Матюк, Ізидор Дольницький, Ігнатій Полотнюк укладали й публікували вже спеціальні посібники для навчальних потреб.

чином: XVII ст.— 6 списків; XVIII ст.— 18; XIX — 2. Найдавнішим таким списком є Ірмолой 10-20 рр. XVII ст. (Нац. муз., Q-138). У територіальному плані немає виразних акцентів; списки грецького структурного типу створювалися приблизно рівномірно на всій території України. Так, рукопис кін. XVII — поч. XVIII ст., що походить, очевидно, із Києва, у XVIII ст. був в ужитку в Михайлівському Золотоверхому монастирі (ЦНБ АН України І, 1743); Ірмолой 1784—1785 рр. був створений Іоаном Югасевичем на Закарпатті (Львівський історичний музей (далі — ЛІМ), рук. 209), а Ірмолой 1802—1812 рр. був переписаний на Слобожанщині (Державна Наукова бібліотека у Харкові, № 819515—819516). Зауважимо, що серед списків грецького структурного типу зовсім немає рукописів білоруського походження.

Декілька списків українських Ірмолоїв мають особливу структурну організацію змісту. Це насамперед три Ірмолої, створені в Манявському скиті, які сьогодні зберігаються у Бухаресті; їх науковий опис та часткову факсимільну публікацію здійснила болгарська дослідниця Єлена Тончева [54]. Тут співи згруповані за службами щоденного (цілодобового) богослуження: Вечірня і Всенощна (стихирний заспів «Господи возвах», догматики з богородичними, вечірні стихири на свята цілого року та подобні стихирам); Утреня («Бог господь» із воскресними тропарями, блаженні, полієлеї, приспіви на празничних утренях, тропарі великого посту, 9-та пісня канонів на різні свята); Літургія.

Усі три списки з Манявського скиту мають однотипну структуру, генеза якої, на думку Є. Тончевої, у молдаво-волоських та балкано-слов'янських аколуїтиках («возслідуваннях») [55]. Аналогічну структуру має Ірмолой, створений у 1677 р. Йосифом Крейницьким (РНБ, ф. Титова, № 1902).

У другій половині XVIII та в XIX ст. створювалися скорочені пісенні збірники, які мали переважно навчально-педагогічне призначення. Це так звані «Гласопіснці» (ІЛ у Києві, Архів І. Франка, № 4782; ЛНБ АН України, ф. Петрушевича, №№ 206, 209; ЛІМ, рук. 97).

Вивчення структурної типології українських гимнографічних збірників доконче потребує постановки питання генези цих типів. Однак вивчення цього питання у всій його повноті поки що утруднене, оскільки структурна типологія гимнографічних нотних збірників є однією з найскладніших і маловивчених у музичній медієвістиці. Головна трудність полягає у тому, щодо нашого часу збереглося дуже мало ранніх пісенних збірників, як власне грековізантійських, так і його рецензій — грузинської, давньослов'янської, почасти давньоруської. Оскільки найважливішу й визначальну частину кодексу у структурній типології українських пісенних збірників займає Ірмолог, то наша увага буде зосереджена саме на його структурі. Науковою розробкою змісту та структури Ірмолога займалися Ервін Кошмідер [56],

---

[54] Тончева Е. Манастирът голям скит...

[55] Там же.— С. 143.

[56] Koschmider E. Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente // Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Neue Folge.— H. 35, 37, 45.—1952, 1955, 1957.

Мілош Велімирович [57], Єлена Метревелі [58], Християн Ганнік [59].

Ще у грековізантійській гимнографії сформувалися два структурні типи Ірмолога, які відрізнялися за способом розміщення ірмосів. В одних випадках ірмоси йдуть по піснях (одах), де спершу в межах одного гласу — ірмоси 1-ї пісні, потім 2-ї, 3-ї і т. д. аж до 9-ї. В інших випадках ірмоси згруповані за канонами: ірмоси 1-го гласу воскресного (недільного) канону всіх 9 пісень, ірмоси канону на Різдво Христове та ін. ірмоси того ж 1-го гласу. На пропозицію Ервіна Кошмідера для означення цих двох типів структур прийняли буквенну символіку: OdO і KaO (від Odes Orders — ряд пісень і Kanons Orders — ряд канонів) [60].

Сформувалася думка, що структура KaO передувала структурі OdO і для грецького Ірмолога тип KaO найбільш показовий. Структура OdO також зустрічається у грецьких Ірмологах, але значно рідше та в пізніших списках (XIII—XIV ст.). Оскільки до типу OdO належать усі найдавніші слов'янські Ірмологи і взагалі у слов'янських та давньоруських Ірмологах інші структурні типи не зустрічаються [61], то Ервін Кошмідер висунув тезу, за якою тип OdO слов'янський за походженням [62]. Лише в XIII ст., коли у грековізантійську гимнографію вливається свіжий слов'янський струмінь, тут впроваджується слов'янський структурний тип Ірмолога OdO. Отже, Ірмологи типу KaO прийнято вважати грецькими, а OdO слов'янськими.

Проте з цією тезою не погоджується Мілош Велімирович. Він вважає, що слов'янський структурний тип існував уже в X ст. і був поширений переважно в Палестині [63], а Ірмолог типу KaO найбільшого поширення набув у Константинополі й на Афоні [64].

Єлена Метревелі, вивчаючи грузинський Ірмолог, дійшла висновку, що для Грузії найбільш показовим є тип OdO і з X—XI ст. збереглося більше 10 таких списків грузинських Ірмологів [65]. На наш погляд, Є. Метревелі висунула слушну думку, що структура Ірмолога залежала не стільки від хронології і території виникнення, скільки від певних завдань, які ставили перед собою їх укладачі-переписувачі. Тип KaO створювався у великих гимнографічних центрах, де здійснювалася велика праця — збирання та редагування текстів пісенних збірників, створювали нові канони та ірмоси. Крім того, тут Ірмолог KaO використовували як практичний нотний посібник, який найбільше відповідав цій меті. Найдавнішим таким центром у Візантії був монастир св. Сави в Палестині. Саме тут, мабуть, і був створений грецький Ірмолог KaO, звідкіля він був розповсюджений по інших центрах Візантійської імперії.

---

[57] Velimirovič M. Byzantine elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion /MMB.— Copenhagen, 1960.— Vol. 4; Велимирович М. Структура старословенских музичних ирмолога.— Хиландарски зборник. I.— Београд, 1966.— С. 139—161.

[58] Метревелі Є. Дзліспірні (Ірмолог).— Тбілісі, 1971 (груз. мовою).

[59] Hannick Chr. Aux origines de la version slavic de l'Hirmologion.— Copenhagen (s.a.).— (MMB; Vol. 6).

[60] Koschmider E. Die ältesten Novgoroder Hirmologie.— 1955.— S. 69.

[61] Тихомиров Н. Ирмологий: Методическое пособие по описанию славянорусских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР.— М., 1973.— Вып. 1.— С. 309.

[62] Koschmider E. Die ältesten Novgoroder Hirmologie. — 1955.— S. 69—70.

[63] Velimirovic M. Byzantine elements...— S. 39.

[64] Ibid.— P. 46.

[65] Метревелі Є. Дзліспірні.— С. 0119.

У грузинській гимнографії спершу також виник Ірмолог КаО, причому в той же давній період, що у Візантії, коли на ниві візантійської гимнографії плідно працювали й грузинські гимнографи в тих же монастирях Палестини й Синаю. Із середини Х ст. короткий тип грузинського Ірмолога КаО поступається місцем повнішому OdO [66].

Сьогодні прийнято вважати, що Ірмолог КаО вживали переважно для службових потреб, оскільки він був краще пристосований до богослуження. Тому цей тип розповсюджувався переважно як богослужбова книга. Можливо, що саме ця обставина — часте використання — була причиною його поганої збереженості.

На слов'янському грунті надзвичайно послідовно вживали тип OdO. Чи існував раніше тип КаО, невідомо, хоч може бути, що деякий час і слов'яни вживали тип КаО, як це було у Грузії.

Варто звернути увагу на ще одну обставину. В період становлення грековізантійської гимнографії, коли створювали нові канони та ірмоси, тип КаО був краще пристосований для поповнення новими мелодіями і текстами. В період стабілізації форм і жанрів гимнографії (XIII ст.) панівним стає тип OdO. Аналогічна ситуація спостерігалася у Грузії, можливо, що так було властиво і слов'янам. Русь сприйняла християнську гимнографію дещо пізніше, у період остаточного оформлення грецького Ірмолога, і тому не пройшла етапу формування цього збірника на зразок візантійської та грузинської культур. Тому на Русі одразу утвердився єдиний структурний тип Ірмолога (OdO) як такий, що був найкраще пристосований до богослужбової практики.

Пізніше, у період творчої активності української рецензії грековізантійської гимнографії, спостерігається помітне пожвавлення і в типології структурної організації пісенних гимнографічних збірників, що виявилося в утвердженні трьох основних типів українського Ірмолою та двох додаткових. Генетично вони тісно пов'язані з двома типами грековізантійського Ірмолога — грецьким і слов'янським, що відображає різні етапи розвитку та різну функційну зорієнтованість цих збірників.

У XVI—XVII ст. українська гимнографія переживає період свого найвищого розвитку. Саме тоді формується оригінальний тип пісенного гимнографічного збірника в нотолінійній системі запису. Вибраний характер змісту, що орієнтувався на святковий репертуар, оригінальні структурні типи цих збірників, за якими стояли богослужбові цілі й практичні потреби у вивченні церковного співу та музичної грамоти, а також питання творчої ініціативи музичностильового процесу — все це переконливо свідчить про глибокі переміни в церковномузичному мистецтві України. Тривалий процес адаптації грековізантійської культури в Україні зумовив появу виразних і яскравих місцевих рис. Тому є всі підстави вважати, що гимнографічне мистецтво стало першим етапом формування музичного професіоналізму на Україні в його писемній традиції.

---

[66] Метревелі Є. Дзліспірні.— С. 116.

Yuriy YASYNOVS'KYI

UKRAINIAN NOTE-LINED HIRMOLOGION AS A TYPE OF THE HYMNOGRAPHIC COLLECTION

The Ukrainian hymnography reached the peak of its development in the 16th—17th centuries. At that time the original type of the song-like hymnographic collection, the so-called Heirmologion, was being formed — in the note-lined system. The repertoire of these collections includes selected and festival genres. The long process of adaptation of Greek-Byzantine hymnography in Ukraine caused the development of clear-cut local music-styled signs. Therefore, there is a reason to believe that hymnographic art is considered to be the first stage of forming the musical professionalism in its written form in Ukraine.

Мирослав АНТОНОВИЧ

П'ЯТИГОЛОСНА ПАРТЕСНА ЛІТУРГІЯ — ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ БАРОКО *

Хоч літургічна музика довгі часи була головним речником української музичної культури, проте й донині вона належно не досліджена.

Українська музична історіографія повна великих прогалин, особливо в українській хоровій музиці до часу творчості Д. Бортнянського. В підручниках з історії української музики можна було донедавна знайти щонайбільше кілька речень про партесну музику, що широко жила в Україні приблизно від другої половини XVI-го до другої половини XVIII-го століть. Причин для цього було багато, та найголовнішою був брак джерел. Твори давніх українських композиторів були або знищені, або лежали в замкнутих архівах та бібліотеках, куди не всі мали доступ. Та водночас навіть ті твори, що збереглися в українських бібліотеках, не були досліджені й не видані друком.

Про цей стан промовисто свідчить той факт, що до 1970 р. не появився друком ні один літургічний твір із часів до Бортнянського... Щойно 1970 р. в Києві у «Хрестоматії української дожовтневої музики» надруковано одну-єдину восьмиголосну «Херувимську» М. Дилецького. Ця «Херувимська», два концерти і кілька кантів — усе, що донедавна репрезентувало українське музичне мистецтво більше двох століть і то століть буйного розвитку української музики, коли Україна на полі музичної культури займала провідне місце у Східній Європі, коли українські митці, композитори, співаки, диригенти й теоретики посідали чільні місця у музичному житті різних країн, особливо Росії та Польщі, коли українці першими внесли поліфонічну музику до візантійського обряду й цю свою музику (київський спів) поширили не тільки на великі простори Російської імперії, а й занесли її навіть на Балкани. І саме там на Балканах, на терені колишньої Югославії, збереглися пам'ятки української музичної минувщини **. Завдяки цим рукописам, що містять кілька десятків п'ятиголосних та триголосних Концертів, а в тому числі одної п'ятиголосної та одної триголосної Літургії, ми мали

---

* Передрук із щорічника «Богословія».— 1973.— Т. 37.— С. 65—88.

** При цій нагоді складаємо щиру подяку проф. О. Горбачеві за інформації про південнословянські джерела та управі бібліотеки м. Нового Саду за те, що зробила мікрофільми потрібних творів. Подяка належить і Музикознавчому інституту при Державному університеті в Утрехті, який уможливив і фінансував виготовлення фотокопій рукописів.

змогу заглянути в нашу музичну давнину й відкрити іншим краєчком завісу, за якою досі ховалася українська музична минувщина, а з нею музична минувщина всієї Східної Європи, бо саме ця українська партесна музика повела на нові шляхи літургічну музику східної Церкви. Пізніше українська партесна музика була продовжена в офіційній російській церкві і стала вчителькою для російських композиторів.

Обговорювана тут Служба Божа, вписана як № 18 у збірнику п'ятиголосних Концертів, що зберігається у бібліотеці м. Нового Саду, є не комплектною. У рукописі подані такі частини Служби: «Слава Єдинородний», два «Киріє елейсон», «Сі Киріє» та «Амінь». За цим ідуть «Прийдіте, поклонімся і припадем ко Христу», «Святий Боже», «Алилуя», «Докса сі, Киріє», три «Киріє елейсон» і три потрійні «Киріє елейсон», «Амінь», «Іже Херувими» з «Яко да Царя» та в кінці «Милость мира» аж до «Достойно єсть, яко воістину».

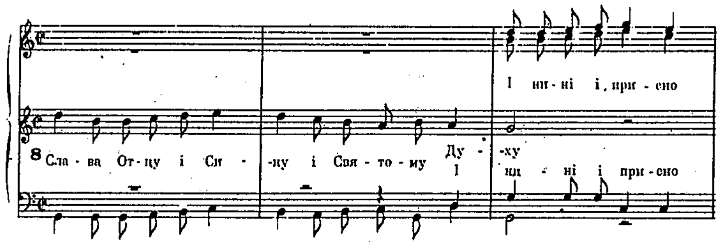
Одне «Амінь» написане два рази: раз після «Єдинородний», і вдруге після освячення (перед «Тебе поєм»). Під цю пору неможливо сказати, чи йдеться тут про фрагменти Служби Божої, інші частини якої не дійшли до нас, чи маємо тут справу з твором, як написав його композитор, котрий з невідомих причин обмежився до поданих у рукописі частин Літургії.

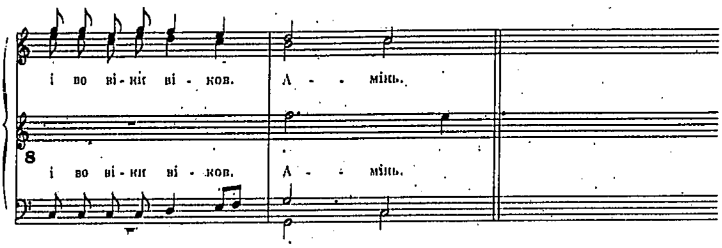
Думку, що маємо тут до діла з частинами Служби Божої різних композиторів, зібраних в один збірник переписувачем, відкидаємо передовсім з огляду на стилістичну схожість усіх частин Служби Божої.

Крім того, усі частини Служби Божої побудовані так, що вони творять собою певну циклічну єдність. Поодинокі частини стоять до себе в певному, добре продуманому й старанно запланованому та опрацьованому естетичному взаємовідношенні. Це видно як із характеру мелодики, так і з застосування різних композиторських засобів. Кожна частина Служби Божої має свої особливості, які свідчать про те, що композитор дуже економно і вміло користується різними мистецькими засобами, щоб запевнити й підкреслити циклічну єдність твору.

Отже, у «Слава: Єдинородний» вражає послідовне застосування дво- і триголосних відтинків (фрагментів) гармонічного складу. Двоголосні відтинки композитор протиставляє триголосним фразам, причому постійно використовує темброві різниці голосів. Двоголосні частини «Єдинородний» виконують, як звичайно, тенор і перший бас, а триголосні частини виконують два дисканти (високі хлоп'ячі голоси) і другий бас:

ПРИКЛАД 1





Обидва дисканти ідуть у паралельних терціях, а бас творить гармонічну підставу для дискантів.

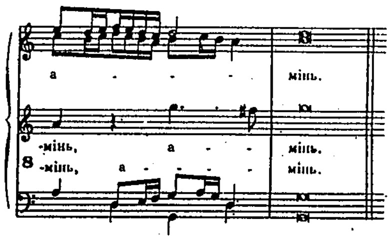
У тактах 19—26 композитор представляє триголосні відтинки, що різняться тембрами голосів і виступають як два різні хори: найперше співають нижні голоси, зокрема два баси й тенор, а опісля два дисканти й бас. Повне хорове (п'ятиголосне) звучання появляється в «Єдинородному» тільки два рази і то на дуже короткий час: раз на слова «святія Тройци» і вдруге під сам кінець композиції на слова «спаси нас».

До головних цих «Слава: Єдинородний» можна ще зачислити плавний, нескомплікований ритм, в якому переважають чвертки та вісімки й короткі, старанно заокруглені мелодичні фрази, що їх стрічаємо як у двоголосних, так і три- та п'ятиголосних зворотах композиції. Мелодика в «Єдинородному» має переважно речитативний характер. На один склад тексту припадає одна нота, причому нераз повторюються дві, а то й більше нот на одному й тому самому тоні.

Два «Киріє елейсон» та «Сі Киріє», що йдуть після «Слава: «Єдинородний», виконує повний п'ятиголосий хор, і вони відрізняються від «Слава: Єдинородний» переважно повнотою і компактністю звучання.

«Амінь» після «Сі Киріє» вносить нові елементи в дотеперішню музичну мову літургії. Новим є тут застосування колоратурної мелодики, що контрастує з речитативом попередніх частин Служби Божої. Вражає також факт, що в короткому за своїм текстом «Амінь» протиставлені три різні голосові групи, зокрема два дисканти і два баси — на початку й середню частину «Амінь» співають два баси й тенор,— отже, самі чоловічі голоси, а закінчення виконує весь хор:

ПРИКЛАД 2



Варто звернути увагу ще на таке: на початку й у кінці «Амінь» найвищі голоси співають свої колоратури в паралельних терціях тоді, коли баси творять гармонічну опору для вищих голосів. У середній частині «Амінь» йдуть крайні голоси, тобто тенор і другий бас у паралельних терціях чи децімах, а перший бас приносить протилежний рух мелодії.

«Прийдіте, поклонімся і припадем ко Христу» різниться у багатьох розуміннях від попередніх частин Служби Божої. Зразу впадає в око, що на початку «Прийдіте, поклонімся» переважають півноти й чвертки, тобто більші ритмічні вартості, ніж у попередніх частинах літургії. Правда, у дальшому перебігу «Прийдіте, поклонімся» ритмічні вартості нот зменшуються, але перше враження ритмічного контрасту залишається. Другим елементом, що відрізняє «Прийдіте, поклонімся» від попередніх частин літургії, є досить широке застосування імітацій і то подвійної канонічної імітації. Три горішні голоси імітують одну тему, а два баси другу:

ПРИКЛАД 3

Ця імітація нескладна, але проведена вправно і вказує, що композитор добре знав різні засоби контрапункту, хоч і послуговувався ним досить ощадно. Це місце з «Прийдіте, поклонімся» цікаве з двох оглядів: по-перше, мелодика горішніх (верхніх) голосів у прикладі № 3 дещо наближена до української народної пісенної мелодики, а по-друге, тут застосоване пропагування відомим українським музичним теоретиком XVII-го століття Миколою Дилецьким «регули хораліс», яка подана в українській редакції його «Граматики музикальної» (К., 1970) на с. 25—26 та 35. У цьому прикладі (№ 3 та прикладах із «Граматики музикальної» М. Дилецького) помітний ритмічний контраст між трьома верхніми голосами й басами. Коли у трьох горішніх голосах перемагає дрібніший — вісімковий ритм — обидва баси ведені рівномірними чвертками.

Характерним для «Прийдіте, поклонімся» є певна (нехай і закрита) двочастинність. Початок «Прийдіте...» відзначається від другої частини як з огляду мелодики, контрапункту, так і густоти звучання. Коли в першій частині «Прийдіте...» переважало дво- й триголосся, то у другій панує повнозвучне п'ятиголосся. Застосуванням дво- й триголосся на початку «Прийдіте» нагадує «Слава: Єдинородний», де також було багато дво- й триголосних відтинків, та між дво- й триголоссям «Єдинородний» та «Прийдіте, поклонімся» є також основні різниці. Коли на початку «Слава: Єдинородний» кожний дво- й триголосний відтинок мав свою власну мелодію, то у «Прийдіте, поклонімся» триголосні відтинки приносять ту саму мелодію, що й двоголосні, з тим, що до мелодії, доданої у двоголосім відтинку, у триголосному вітинку долучається ще один голос у паралельних терціях (до мелодії найвищого голосу), причому бас або залишається без змін, або підлягає певній переробці, як це видно в такому прикладі:

ПРИКЛАД 4

«Святий Боже» від попередніх частин Служби Божої відрізняється насамперед тим, що на початку композиції у двоголосних уступах застосовано імітаційну техніку. Двоголосним імітаційним відтинкам композитор протиставляє триголосні відтинки гомофонної (акордової) структури:

ПРИКЛАД 5

Двоголосні уступи на початку «Святий Боже» відрізняються від триголосних уступів ще й своїм ритмом. У двоголосних уступах в обох голосах переважає чвертковий ритм, тоді як у триголосних відтинках (уступах) у верхніх голосах переважає вісімковий рух, а бас рухається чвертками й півнотами. Композитор, отже, дедалі більше поширює засоби контрасту, поступово збагачує свою музичну мову, виявляє чимраз більше багатство різних засобів контрапункту.

«Алилуя» справді починається як «Єдинородний», «Прийдіте, поклонімся» і «Святий Боже» двоголосним уступом, за яким іде триголосне речення, яке черговий раз вносить новий елемент контрапунктичної техніки (у побудову цих уступів). У триголосному реченні «Алилуя» справді повторюється мелодія з попереднього, двоголосного речення — подібно, як це було на початку у «Прийдіте, поклонімся» (та під кінець у «Єдинородному»), але до повтореної мелодії не долучує нижчий голос у паралельних терціях так, як це було у вже згаданих випадках, одначе долучає нову контрапунктичну фразу у вищому голосі (першому дисканті).

ПРИКЛАД 6

Новим елементом в «Алилуя» є вільне контрапунктування голосів, що появляється зараз після триголосного відтинка так, як це бачимо в останніх чотирьох тактах прикладу № 6. Кожен голос приносить тут свою власну мелодію. Індивідуальна рухливість голосів створює значне динамічне посилення, не застосовуючи при цьому імітаційної техніки. Імітаційні засоби використовуються у кінцевій частині «Алилуя», подібно до того, як це було й під кінець «Прийдіте, поклонімся».

Декілька цікавих і нових деталей приносить «Докса сі, Киріє» («Слава тобі, Господи»). Найперше впадає в око протиставлення двоголосних уступів п'ятиголосним уступам (відтинкам). Таке протиставлення двоголосних фрагментів п'ятиголосним — явище досить рідке в доступних нам п'ятиголосних творах української партесної музики. Звичайно так, як ми це бачили в попередніх прикладах, протиставляються двоголосним уступам триголосні. Таке протиставлення двох і п'ятиголосних уступів стрічаємо в обговорюваній нами Службі Божій ще тільки на початку «Милость мира».

Ще більше вражає, що двоголосний початок «Докса сі, Киріє» виконують два найвищі голоси:

ПРИКЛАД 7

Це дуже виняткове явище в п'ятиголосних творах. Як звичайно, виконують двоголосні уступи один із вищих голосів і один із двох басів: головна

мелодія та її гармонічна основа. До характерних рис «Докса сі, Кирiє» можна ще зарахувати інтервал квінти, що спадає під кінець мелодії першого дисканта.

За «Сі Кирiє» ідуть три поодинокі «Кирiє, елейсон». Вони п'ятиголосні, акордові. Починаються і кінчаються на «до» у протилежність до «Докса сі, Кирiє», що починалося і кінчалося на «соль».

Дуже видовжені й планомірно розбудовані є три потрійні «Кирiє елейсон». Широкозбудовані, довгі «Господи, помилуй» в українській партесній музиці були, здається, дуже поширені. На сильну видовженість літургічних співів, а особливо «Господи, помилуй», звернув увагу ще Павло Алепський, який XVII століття подорожував по Україні. Описуючи свій побут в Умані, Павло Алепський зауважує, що співаки дуже розтягують літургічні співи, «особливо,— каже дослівно П. Алепський,— коли священик чи диякон говорять Єктенію, і співаки, які стоять нагорі (цебто на хорах.— А. М.), співають їхньою мовою «Господи, помилуй» — те є «Кирiє, елейсон», то кожне співається з нот близько чверті години» [1].

Музично беручи, потрійні «Кирiє, елейсон» п'ятиголосної літургії дуже цікаві. Можна з певністю сказати, що всі три потрійні «Господи, помилуй» (в оригіналі «Кирiє, елейсон») задумані композитором як певна композиційна цілість. Характерною рисою першого потрійного «Кирiє, елейсон» є протиставлення двох і триголосних уступів, причому тільки на самому кінці першого потрійного «Кирiє, елейсон» появляється повне п'ятиголосне хорове звучання. Двоголосні уступи (відтинки) виконують тенор і перший бас, а триголосні — два дисканти і другий бас. Мелодика у двоголосних відтинках першого потрійного «Кирiє, елейсон» трохи більше розвинута, більше розпливчаста, ніж у триголосних уступах, де перемагає речитативний елемент із частішими повторюваннями нот у тому самому тоні.

У другому потрійному «Кирiє, елейсон» композитор протиставить собі триголосні групи, так би мовити, триголосні хори, що різняться між собою своїм тембром. У першому хорі співають два дисканти з першим басом, де переважають високі дитячі голоси, у другій групі (у другому хорі) співають тенор із двома басами, отже — суто чоловічі голоси.

Коли порівняти друге потрійне «Кирiє, елейсон» з першим, під оглядом їхньої контрапунктичної техніки, то бачимо, що у другому потрійному «Кирiє, елейсон» є трохи більше вільного контрапункту, більше «переливів», більше звукової рухливості, ніж у першому потрійному «Кирiє». Спільним для обох потрійних «Кирiє, елейсон» є їхня мелодична прокомпонованість як у першому, так і в другому потрійному «Кирiє, елейсон». Кожен відтинок, кожен його уступ має свою власну мелодію.

У третьому, потрійному «Кирiє, елейсон» є нові елементи, що відрізняють його від двох попередніх. На початку третього «Кирiє, елейсон» протиставлені два темброво різні двоголосні відтинки. Першу фразу виконує перший дискант і перший бас, потім ці самі мелодії повторюють другий дискант і другий бас. До них долучається триголосний невеличкий відтинок із новим мелодичним матеріалом (маємо справу з побудовою а+а+в), а дальше йде коротенький уступ, де обидві мелодичні фрази поєднуються в одну цілість. Далі йде п'ятиголосне закінчення.

[1] Алеппский Павел. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века.— М., 1897.— Вып. 2.— С. 23.

ПРИКЛАД 8

Розмаїтість деталей у такій коротенькій композиції говорить про те, що тут маємо справу із вправним архітектором, який дбайливо і вміло розбудовує свої твори, дарма що послуговується у них дуже простими композиторськими засобами, головно коли їх порівнювати з багатством технічних засобів тогочасних західноєвропейських композиторів.

За трьома потрійними «Киріє елейсон» іде видовжене, мелізматичне «Амінь». Складене воно з п'ятьох коротеньких відтинків, що контрастують із собою передовсім тембрами голосів.

«Амінь» починається триголосно двома дискантами і другим басом, потім іде інший триголосний відтинок, виконуваний нижчою групою голосів, а саме тенором і двома басами, опісля знову вища група голосів, якій протиставлена черговий раз нижча група голосів і на закінчення повна п'ятиголосність. Впадає в око, що горішні голоси повні колоратурної мелізматики тоді, коли в басах переважає повільніший ритм.

Помітне поширення технічних засобів зустрічаємо на початку Херувимської пісні. Саме тут на початку в «Іже Херувими» вперше в обговорюваній Службі Божій композитор проводить імітацію теми у всіх п'ятьох голосах у такому вигляді:

ПРИКЛАД 9

Імітація ця справді дуже простенька і за своєю суттю обмежується до триголосся, але все-таки можна говорити про консеквентну послідовну імітацію, бо тема виступає у всіх голосах хору. Та якою б скромною не була початкова імітація, Херувимська пісня має багато цікавих деталей, на які варто звернути увагу.

Найперше вражає, що Херувимська пісня не має стрічкової форми, так як це буває у багатьох мелодіях Херувимської пісні — від київського розспіву до галицької самоїлки і закарпатського простопінія включно, де перша стрічка пісні співається до тексту «Іже херувими», друга до тексту «І животворящей», а третя до тексту «Всякую нині». У п'ятиголосній Службі Божій «Іже Херувими» та «І животворящий» творять музично одну нерозривно скомпоновану цілість. Загальна каденція, що поділяє Херувимську пісню на дві частини, припадає на слова «припівающе», так що початок другої частини Херувимської пісні починається словами «Всякоє нині».

Хоч перша частина Херувимської пісні творить формально одну цілість, усе-таки можна її (першу частину) поділити на два підрозділи, що хоч із собою злучені (пов'язані музично), та до деякої міри різняться між собою. Перший уступ пісні, що співається на слова «Іже Херувими тайно образующе» досить короткий (10 тактів). У цьому уступі переважає імітаційна техніка.

Другий уступ першої частини Херувимської пісні, що співається на слова «І животворящей Тройці припівающе» набагато довший (25 тактів), ніж перший уступ. Тут застосована також інша композиторська техніка. Характерним для другого підрозділу першої частини Херувимської пісні є постійне протиставлення контрастних за тембрами двоголосних і триголосних груп та суто гармонічна фактура. Довжина дво- й триголосних відтинків у різних місцях різна: часом це діалог коротеньких дво- та триголосних фраз, часом протиставляються трохи довші музичні одиниці (відтинки). Новий мелодичний матеріал чергується з мелодичними повтореннями. Тут зустрічаємо елементи мелодичної розробки. Ці самі мелодичні фрази повторяються на різних ступенях ладу. В деяких місцях помітна значна рухливість голосів з елементами діалогу між дво- й триголосними уступами.

ПРИКЛАД 10

Друга частина Херувимської пісні на слова «Всякоє нині житейскоє отложим попеченіє» побудована також у своїй основі на протиставленні вищих голосових груп (два дисканти й другий бас) нижчим голосам, а саме тенорові й першому басові. Новим елементом у цій частині Херувимської пісні є застосування у тактах 52—57 мелодичних колоратур, причому та сама мелодія появляється раз у двоголосному, а раз у триголосному звучанні:

ПРИКЛАД 11

Коли розглядати пісню «Іже Херувими» як певну музичну цілість, вражає прозора звукова архітектура твору. Звукодинамічна кульмінаційна точка Херувимської пісні лежить у кінці першої частини на словах «припівающе» (т. 33—35), коли перші дисканти підносяться до соль й на цьому тоні замикають першу частину твору. Ця кульмінація припадає більш-менш посередині Херувимської пісні.

Безпосередньо після Херувимської пісні (отже, без «Амінь») йде «Яко да царя». Починається ця частина Служби Божої так, як і попередня Херувимська пісня, послідовною імітацією, де тема проводиться в усіх п'ятьох голосах. Тема дуже коротка й рухлива своїм дрібним ритмом. Саме ця тематична рухливість відрізняє початок «Яко да царя» від початку Херувимської пісні, що, як уже було сказано, також починається послідовною імітацією. Рухливість голосів та імітаційна техніка, що змушує ту саму мелодію звучати в різних голосах та на різних височинах, приносять із собою скоре динамічне наростання, що осягає свою вершину в повному п'ятиголосному закінченні (каденції) того уступу на словах «подємлюще» в такті 5—6. За тим іде звуково-динамічне розрідження у формі двоголосного відтинка (уступа), де два чоловічі голоси (тенор із другим басом) співають текст «Ангельськими невидимо». Варто звернути увагу на факт, що слова «ангельськими невидимо» в уяві композитора не асоціюються з хлоп'ячими голосами, як це подекуди можна стрінути у творах новітніх композиторів.

«Яко да царя» закінчується досить довгим «Алилуя» (т. 12—23), де, зокрема, стрічаємо імітацію між тенором і першим басом — явище не так уже й часте в доступних нам п'ятиголосних творах української партесної музики. Такти 13—15 «Яко да царя» нехай послужать як приклад:

ПРИКЛАД 12

Мелодика різних уступів з «Яко да царя» має свої специфічні риси, що її дещо відрізняють від мелодики інших уступів. Те саме можна сказати й про контрапункт. П'ятиголосне звучання застосоване тут усього два рази:

раз на слова «царя всіх подємлюще» (т. 5—6), а друге під кінець композиції як її завершення. Тут, як і в Херувимській пісні, кульмінаційна точка звукової повноти й динаміки лежить не в кінці композиції, а в середній її частині. Це знак, що вирішальним моментом у розташуванні звукового верха композиції були або звуково-архітектонічні міркування, або текст пісні, а не націлювання на кінцевий ефект композиції.

«Милость мира», що йде в рукописі безпосередньо після «Яко да царя», починається двоголосно (тенор і перший бас), а далі з'являється ця сама мелодія у повному п'ятиголосному хоровому звучанні. «І со духом твоїм» та «імами ко Господу» виконується повним хором, причому тут застосовані гармонічні відхилення. «Милость мира» починається і кінчається у Соль мажорі, «І со духом твоїм» у До мажорі, «Імами ко Господу» в ля мінорі, «Достойно і праведно єсть» знову в Домажорі з частішими відхиленнями на різних ступенях ладу. В «Достойно і праведно єсть», подібно як і в інших головніших частинах Служби Божої, використовується деякий час менша кількість голосів, а повне п'ятиголосся з'являється щойно на слова «Тройці єдиносущній і нероздільній».

Динамічно-звуковою вершиною усієї Служби Божої є Трисвятоє, в якому вперше в цілій Службі Божій поряд з імітаціями, тембровими протиставленнями вищих та нижчих голосових груп застосовується також у дещо ширших розмірах органний тон у басах, над якими горішні голоси ведуть свої рухливі мелодії:

ПРИКЛАД 13

Ця проста форма органного тону, чи як М. Дилецький у своїй «Граматиці музикальній» (1970.— С. 28) називає «регула дудаліс», або просто дуда, зустрічається також і в інших творах партесної музики. У п'ятиголосному концерті «Ликують ангели всі» з того самого збірника, в якому подана Служба Божа, стрічаємо подібне місце, як у раніше поданому фрагменті з

Трисвятого: верхні три голоси імітують діатонічну мелодію, що виповнює інтервал висхідної квінти (до-соль), а баси перебувають на одному й тому самому тоні (до). Рухливість голосів на незмінній гармонічній основі басів спричиняє динамічне наростання, не змінюючи при цьому гармонічної бази. Дуже простий, але успішний засіб.

Обидва «Амінь», що їх співають у час освячення, повні мелізматичних прикрас, причому друге «Амінь» — це дослівне повторення «Амінь», поданого вже у першій частині Служби Божої, а саме після «Прийдіте, поклонімся».

Після насичених повнотою звучання і динамічної рухливої мелодики Трисвятого та колоратурного «Амінь», «Тебе поєм» приносить значне звукове розрідження та динамічне відпруження. Двоголосні й триголосні уступи, в яких часто зустрічаємо нисхідні мелодичні лінії, визначають характер цієї частини літургії. Нам бракує, на жаль, партії першого баса. Намагаючись доповнити цю партію, стикаємося з певними труднощами, які говорять про те, що композитор Служби Божої, послуговуючись простими засобами, виявив значну майстерність у різних деталях і тому нелегко доповнити відсутній фрагмент у повній співзвучності з інтенцією композитора, хоч засоби загалом досить обмежені.

Останньою частиною у п'ятиголосній Службі Божій цього рукопису є «Достойно єсть яко воістину». Це досить велика композиція, що має 49 тактів. У «Достойно єсть», як і в більшості частин Служби Божої, переважають дво- і триголосні епізоди, а повне п'ятиголосся виступає тільки на словах «присно блаженную і пренепорочную» (т. 12—13) та на кінці композиції на словах «тя величаєм» (т. 47—49). На особливу увагу заслуговують у «Достойно єсть» деякі спроби мелодичної розробки, де, крім прямих повторень декотрих мелодичних фраз, є мелодії, які можна вважати менш або більш вільним варіантом інших фраз. Як приклад дуже простеньких рудиментів мелодичної розробки подаємо це місце з «Достойно єсть» (т. 15—20):

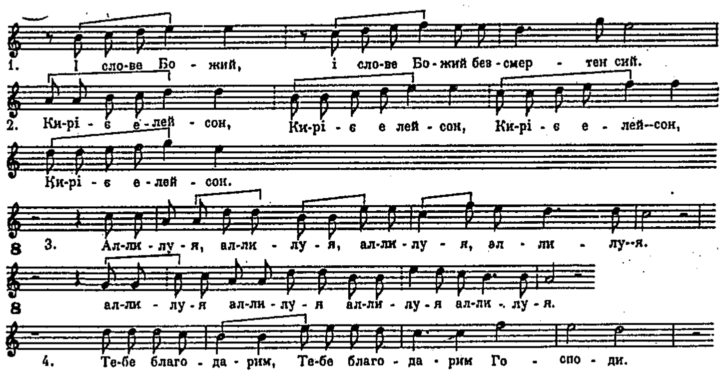
ПРИКЛАД 14

Про мелодику цілої Служби Божої можна сказати загалом таке: мелодика ця помимо всіх різноманітностей, що їх зустрічаємо в різних частинах Служби Божої, вражає своєю простотою. Усі мелодії зложені з коротких заокруглених фраз. Часті повторення мелодичних фраз різними групами голосів підкреслюють загальну симетричність мелодичних ліній. Мелодичні фрази мають здебільшого невеликий обсяг (амбітус). Вони рухаються в обсязі терції, кварти, квінти чи сексти. Мелодії з більшим обсягом належать до винятків.

Загальний характер мелодій переважно речитативний. На один склад тексту припадає одна нота, причому нерідко повторюється декілька нот на одному й тому ж тоні. Характерною рисою мелодики є її ритмічна простота і прозорість. Пунктовані ритми зустрічаються досить рідко, а синкопи поза каденцією належать до винятків. До питомих ознак мелодики можна зачислити секвенційні рухи, причому, в більшості маємо справу з короткими дво- або тричленними секвенціями. Певні секвенційні ходи появляються у зміненому вигляді на різних місцях Служби Божої, задержується тільки кістяк секвенції, основа мелодичного руху, яку композитор модифікує ритмічно, прикрашає різними перехідними тонами, надаючи мелодії різного характеру. В деяких випадках маємо справу із стереотипними мелодичними секвенціями-формулами, що вживаються не тільки багатократно у Службі Божій, а й в інших музичних творах. Однією з найбільш улюблених типових секвенційних схем — це стрибок мелодії на кварту вгору, за яким іде терція униз, знову кварта вгору, знову терція униз і т. д.

Ось приклади різних форм (варіантів) такої секвенції, узятих із Служби Божої:

ПРИКЛАД 15



Подібні секвенційні ходи, що приносять зі собою сильне динамічне наростання, зустрічаємо в багатьох концертах партесної музики. М. Дилецький у своїй Граматиці (петербурзьке видання Смоленського 1910 р., с. 99) називає такий секвенційний хід «возвишеніе паче всіх краснійшие». Більшу кількість прикладів того роду секвенцій подано також в українській редакції Граматики (пор. київське видання Граматики, факсиміле с. XX і XXIV). Ось приклад, узятий з того видання:

ПРИКЛАД 16

Годиться тут зауважити, що ця секвенція була свого часу дуже поширена і в західноєвропейській музиці, а звідтіля перейшла вона і в Україну. Композитором, що на широку скалю використовував у різних своїх творах подібні секвенційні ходи, був славетний композитор другої половини XV і початку XVI ст. Жоскен де Пре [2].

Другою секвенцією, що появляється кількакратно у Службі Божій у різних видах — це хід терції низ, за яким — секунда вгору, так як це бачимо на початку «Святий Боже» (Приклад 5). Основні тони цієї секвенції зустрічаємо і в подальшій мелодії обох дискантів у фрагменті, взятому з «Прийдіте, поклонімся» (т. 12—15).

ПРИКЛАД 17

Хоч у поданому раніше прикладі ритмічна побудова зовсім змінена, а стрибки терції виповнені перехідними тонами, та основний кістяк секвенції залишився.

Для цього роду секвенційних ходів подибуємо більше прикладів у згадуваній «Граматиці музикальній» М. Дилецького, а саме на с. VIII—IX, XXIII, XLVII, LXXV. Два з поданих Дилецьким прикладів наводимо нижче:

ПРИКЛАД 18 і 18 а

[2] Antonowycz M. Zur Autorschaftsfrage der Motetten «Absolve, quaesumus, Domine» und «Inter natos Milierum» // Tijdschrift van de VNM, 1966.— XX.— 3.—S. 155.

Уже з цих прикладів видно, що мелодика Служби Божої має у собі багато загальновживаних елементів. Творча індивідуальність композитора проявляється радше в мистецькій розробці матеріалу, ніж у пошукуванні за індивідуально-забарвленими мелодіями. Загально беручи, у мелодиці Служби Божої відносно мало яскравого індивідуалізму.

Мелодія та її гармонічне забарвлення є основним засобом музичного виразу літургічного тексту. Мажорні мелодії та гармонії чергуються з мінорними. Один раз служать вони для виразу певного тексту, як ось, наприклад, застосування мінору на слова «распнийся же, Христе Боже» у «Слава: Єдинородний», а другий раз у тих місцях, де композитор передає ці самі слова тексту (напр.: «справляємий Отцу» в «Єдинородний», «поющих ти» у «Прийдіте, поклонімся», «пієнь припівающе» в Херувимській пісні і т. д.) раз мажорними, а раз мінорними мелодіями й гармоніями, чи, як сказав би Дилецький, раз у «веселому», а раз у «смутному» тоні.

Коли говорити загально про окремі партії та їх мелодії, то можна сказати, що основними носіями мелодій є партія першого дисканта й тенора. Другий дискант найчастіше обмежується до ролі другорядної й супроводить головну мелодію у паралельних терціях. Обидва баси виступають насамперед у ролі гармонійної опори вищих голосів. У більшості випадків перший та другий бас виступають по черзі, причому один із басів супроводить одну групу голосів, а другий іншу групу, що співають немов два темброво контрастні хори. Баси дуже часто виступають у більших ритмічних вартостях, ніж вищі голоси. Ясна річ, що в багатьох місцях, особливо там, де послідовно застосована імітація чи рівночасне звучання повного хору, є різні відхилення від цього загального правила.

Так само простою, нескомплікованою, як мелодія твору, є і його контрапунктні засоби та гармонія. Найчастіше контрапунктні засоби твору можна побачити в поданих раніше прикладах. Гармонія твору дуже проста, та все ж таки збагачена частими відхиленнями до паралельних тональностей, причому ці відхилення підкреслюють каденції на різних ступенях ладу. В усій Службі Божій (та й не тільки в самій Службі Божій) панує один основний тип каденції, а саме той, що його ми бачили вже у прикладах № 2, 6, 7 та № 8 із характерною дисонуючою квартою, що виступає на місце терції акорду-тризвуку. Ця дисонуюча кварта виступає або в одному із середніх голосів — тенорі чи другому дисканті, так як це ми бачимо в більшості прикладів, або в найвищому голосі (себто першому дисканті).

Ми, на жаль, нічого не знаємо ані про копозитора Служби Божої, ані часу, в якому вона появилась. Не маючи змоги порівняти цей твір з іншими Службами Божими, не можемо сказати, чи належить вона до творів визначніших українських композиторів періоду партесної музики, чи, може, віддзеркалює вона рівень творчої «середини».

Коли порівнювати обговорювану п'ятиголосну Службу Божу з іншими творами цього збірника, то її можна причислити до кращих творів збірника. У Службі Божій використані ті самі контрапунктні засоби, а навіть той самий рід мелодики, що їх зустрічаємо також у різних п'ятиголосних концертах згадуваного збірника. Тут, однак, треба зазначити, що концерти збірника значно різняться між собою як своєю музичною мовою, так і естетичною вартістю. Про копозитора Служби Божої можна сказати, що це талановитий та вправний митець, який уміло та економно використовує різні технічні засоби і не хизується своїм технічним умінням. Композитор кладе

велику увагу на декламацію літургічних текстів, а з музичних акцентів (наголошень деяких слів, як ось «і присно Діви Márії» — наголос на «а», «і со духом Твóїм» — наголос на «о») можна здогадуватися, що композитор походив із західноукраїнських земель.

Служба Божа дає змогу трохи заглянути в композиторську техніку, що нею послуговувалися українські композитори XVII, а може, навіть ще на початку XVIII століття. Вона свідчить про високу вокальну культуруураїнських співаків, а головно хлопчиків (дискантів), якими здавна славилася Україна. Вже на основі цього одного твору видно, що «золота доба» Бортнянського-Березовського-Веделя є тільки черговим етапом у розвитку української музики, нерозривно пов'язаної з багатим минулим. Колишню славу української музичної давнини варто знову оживити й цим стимулювати дальший розвиток української літургічної музики.

Myroslav ANTONOVYCH

THE FIVE-VOICE PARTES-LITURGY AS A MONUMENT OF THE UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF BAROQUE PERIOD

The article deals with the polyphonic partes-liturgy found by Prof. Olexa Horbach in the 17 th century manuscript collection in former Yugoslavia. The music items, according to the researcher, belong to the same author from the point of view of style. It is especially distinctively proved by integrity of the cycle which is based on proper musical components.

The author of the composition employs the harmonic structure though he frequently turns to the technique of imitation. The composition of the whole work is successively dynamized and the climax of it appears at the «Свят, свят, свят!». The sequences are used for the evolution dynamizing.

The liturgy from the Yugoslavian collection witnesses the developed melodious basis, the well advanced vocal and choral art in Ukraine at the turn of the 17 th—18 th cc.

Богдан ЯРЕМКО

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК АПЛІКАТУРИ З МУЗИЧНОЮ СТИЛІСТИКОЮ І ФОРМОУТВОРЕННЯМ КАРПАТСЬКОЇ СОПІЛКОВОЇ МУЗИКИ

Дослідження реальної виконавської аплікатури в її взаємозв'язку зі стилістикою і формою сопілкових (флейтових народних) п'єс викликано необхідністю свідомого проникнення в особливості музичного мислення бойківських і гуцульських музикантів, передовсім тих, котрі у своїй довголітній практиці користуються сопілками (флейтами) з основним (вихідним) звуком «a¹».

Сопілки — узагальнена українська назва трьох традиційних карпатських музичних духових інструментів: бойківської пищавки, гуцульських денцівки і фоярки. За своєю конструкцією усі три сопілки являють собою циліндричної форми поздовжні труби (дерев'яна — у пищавки, дерев'яні або металеві — денцівки і фоярки) з 6-ма грифними отворами, які розміщені двома групами по три на одній вертикалі. У пищавки і денцівки верхні частини трубок мають свисткові пристрої («воздушний пищок» — пищавка, «воронка з денцем» — денцівка) при відсутності такого у фоярки, гладкий корпус якої закінчується однакового розміру зрізами.

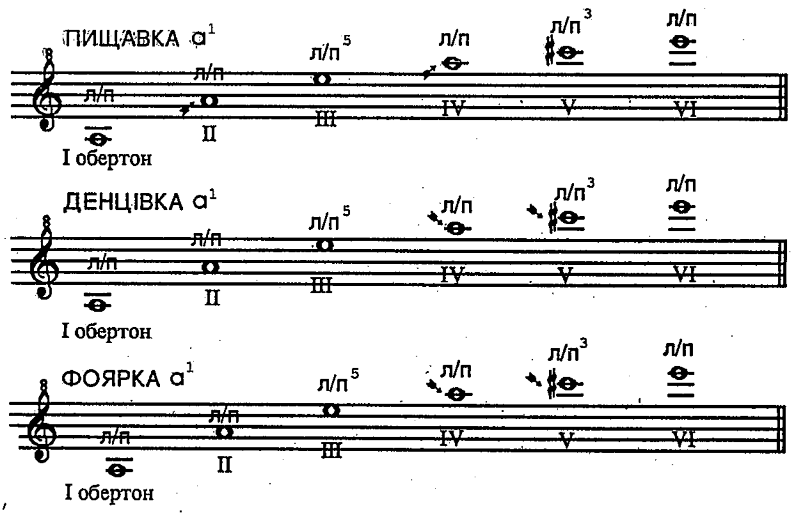
Інструменти, що є об'єктом нашого дослідження, сьогодні побутують у таких регіонах: пищавка — у центральній частині Бойківщини (зокрема села Грабовець, Мшанець, Либохора, Славське Сколівського району Львівської області); денцівка і фоярка — у південній частині Гуцульщини, частково — на Гуцульсько-Покутському пограниччі Карпатського передгір'я (зокрема села Брустури, Прокурава, Космач, Уторопи Косівського району Івано-Франківської області).

Утворення на пищавці, денцівці та фоярці основного звуку слабким вдуванням повітря і затуленням усіх грифних отворів зумовлене коливанням стовпа повітря по довжині трубок [1]. При поступовому посиленні вдування повітря видобувається ціла низка обертонів:

---

[1] При теоретичному описуванні процесу видобування звуковисотностей на пищавці, денцівці і фоярці, котрі відносяться до моделі відкритої труби, орієнтуємося на дослідження: Гарбузов Н. Музыкальная акустика.— М., 1954.— С. 114—117.

ПРИКЛАД 1



Для позначення виконавської аплікатури карпатських музикантів, яку експериментально виявлено розшифруванням кадрів кінозйомок, автор користується власно створеними знаками стосовно до нотних текстів сопілкових п'єс, а саме: 1. Літери Л (ліва рука, верхній ряд грифних отворів) і П (права рука, нижній ряд грифних отворів), а також цифри 2, 3, 4 (номери пальців кожної руки), поставлені над нотами тексту, позначають затулені грифні отвори. 2. Риска / розподіляє літери і цифри на верхню і нижню групи. 3. Затулені три грифні отвори верхньої групи позначені знаками Л, нижньої групи — / П, а затулені шість грифних отворів — Л/**П. 4. Одна або дві цифри в обох групах чи в одній із них відповідно означають затулені грифні отвори, наприклад — 23/** затулені перший і другий грифні отвори верхньої групи і відкриті всі решта. 5. Усі відкриті грифні отвори позначені нулями 0/0. 6. Для запису звуку, котрий видобувається квінтовим передуванням (квартовим, терцовим), ставиться зверху, справа від певного знаку аплікатурної комбінації, цифра 5 (4,3). 7. Риска поставлена ліворуч від цифри, означає відсутність мікроальтераційної зміни висоти звука, який утворюється при затуленому тому чи іншому грифному отворі нижньої групи, наприклад: 23/ — 4. 8. Стрілки «↗ ↘», зображені зліва від ноти, означають мікроальтераційні зміни висоти звуку. 9. Літерами с/д (за народною термінологією «слабше дути») і д/д («дужче дути») відповідно тлумачаться як зменшення чи посилення подачі повітря [2].

[2] Бойко Ю. Е. Методика записи народной инструментальной музыки.— М., 1986.— С. 18—22; Яремко Б. И. О специфических особенностях экспедиционно-полевой работы с гуцульскими фрилкарями // Тезисы докладов всесоюзной сессии по итогам полевых этнографических и антропологических исследований 1982—1983 гг.— Черновцы, 1984.— Ч. II.— С. 335—336; Яремко Б. И. Народноисполнительские вариантные образцы аппликатур гуцульской фрилки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент — исполнитель — музыка).— Л., 1986.— С. 123—128; Яремко Б. І. Акустико-

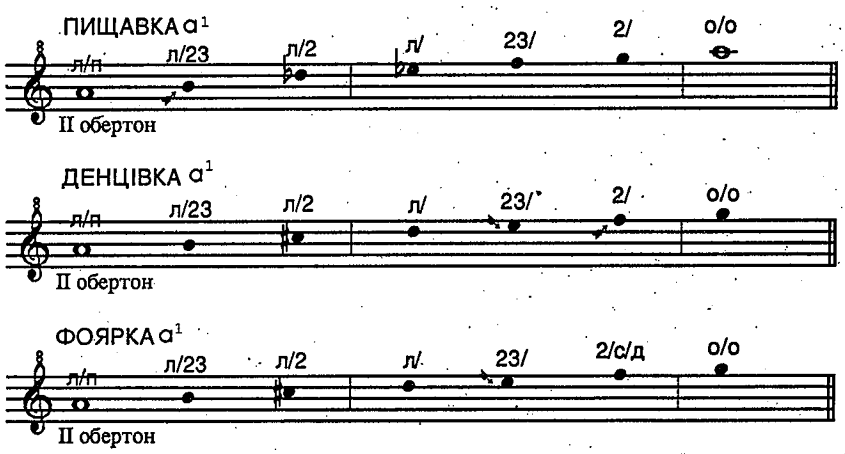
Між першим і другим обертонами при поступовому відкритті грифних отворів і помірному вдуванні повітря утворюються прямі звукоряди: на пищавці цілотоновий, на денцівці та фоярці мелодичний мажорного нахилу.

ПРИКЛАД 2

Від кожного ступеня звукоряду при виконанні його незмінною аплікатурою і почерговими октавними, дуодецімовими і квінтдецімовими передуваннями видобуваються звукоряди відповідно з октавних, квінтових та квартових обертонів.

ПРИКЛАД 3

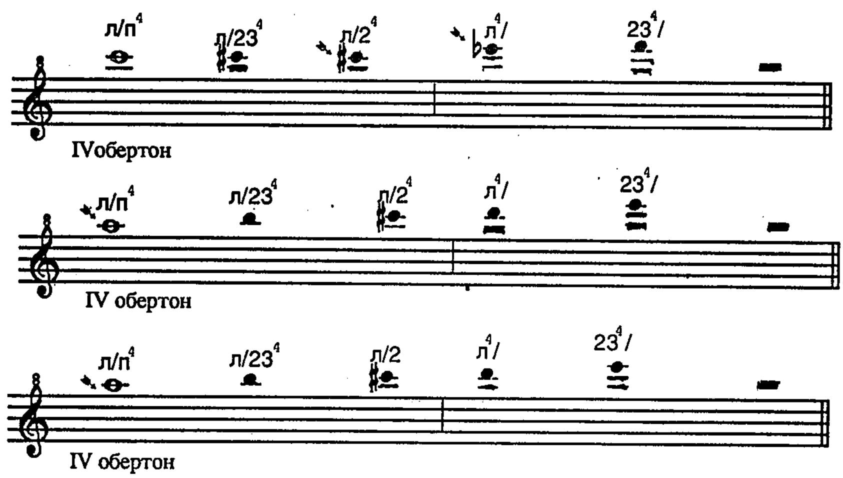
а) Октавне передування



ергономічні властивості традиційних карпатських флейт і їх зв'язок із формуванням виконавських стилів // Українське музикознавство. Вип. 24.— К.: Муз. Україна.— 1989.— С. 17—24; Яремко Б. І. Фіксація народновиконавської аплікатури гри на бойківській пищавці// Актуальні питання методики фіксації та транспозиції творів народної музики // Зб. наук. праць.— К., 1989.— С. 41—44.

б) Квінтове передування

в) Квартове передування



При вивченні виконавської аплікатури сопілок вихідною точкою є з'ясування головних опорних звуків, які особливо рельєфно виражають себе функціонально і фонічно, останнє найбільше пов'язано з тривалістю звучання опорних тонів у серединних і завершальних кадансах п'єс. Саме на даних ділянках форми бойківські і гуцульські музиканти головні опори виконують традиційно складеними аплікатурними комбінаційними формулами, утворення яких зумовлено як природою карпатської музики, так і принципом розрахунку розміщення грифних отворів на кожному із трьох інструментів. Головними опорами є два центральних звуки — фіналіс і субкварта, навколо котрих вистроюється уся звуковисотна система зв'язків, втілювана в

ПРИКЛАД 4

конкретних сопілкових п'єсах (Приклад 4). Переконавшись у незмінності ладових функцій опорних звуків на пишавці й денцівці і в її змінності на фоярці, приходимо до таких висновків: виконавці під час сопілкового музикування застосовують звуковисотні позиції, котрі в бойків називаються «основною грою», а в гуцулів — основним, нижнім і середнім «строями»*. «Гра» і «стрій» як поняття, що випливають із народної музичної практики, пов'язуються з виконанням сопілкових п'єс в умовах тих конкретних звуковисотних співвідношень, за яких слухове мислення розкривається у сфері певного ладу з його головними опорами, зафіксованими в аплікатурі моторною пам'яттю музиканта. Основними «гру» і «стрій» називають тому, що вони охоплюють весь діапазон пищавки, денцівки та фоярки ** і є основоположними звуковисотними позиційними ділянками, на яких здійснюється виконавський процес. Невипадково сопілкарі основний «стрій» зовуть «музикантським» або «весільним». Він найбільше розповсюджений у виконавській практиці і аматорів, і професіоналів ***. Саме граючи в основному «строї», музиканти можуть найбільш яскраво виразити свою творчу індивідуальність. У цьому «строї» виконують полонинські і — гуцули — танцювальні мелодії, а також мелодії «до співу». Визначають основну «гру» й основний «стрій» за головною опорою: на пищавці — за звуком es $^{2(3)}$, на денцівці і фоярці —

---

* Очевидно, саме слово «стрій» увійшло в лексикон носіїв народної інструментальної музики через поняття процесу настроювання струн скрипок (чи цимбалів), завдяки чому виявилася можливість фіксації точного звуковисотного інтонування основного тону й іншими музичними інструментами ансамблю.

** Робочий діапазон пищавки — 1,5 октави, денцівки і фоярки — 2,5 октави.

*** Професіонали-музиканти («музи́ки») — це весільні скрипалі, які чудово володіють пищавкою (бойки) і весільні фоярники (гуцули).

ПРИКЛАД 5.

ПРИКЛАД 6

ПРИКЛАД 7

за звуком $d^{2(3)}$, під які настроюється відповідно скрипка ($es^2 — as^1 — des^1 — ges$) і скрипка з цимбалами ($e^2 — a^1 — d^1 — g$). Відзначимо, що для фоярника, як і для інших музикантів капели, головний опорний звук $d^{2(3)}$ основного «строю» є сигналом до «Гуцулки» і разом із субквартовим $a^{1(2)}$ визначає тональну основу танцю. На зразках із бойківських і гуцульських сопілкових п'єс пояснимо використання сопілкарями в основній «грі» і в основному «строї» головних і субквартових опорних звуків. Приклади: 5, 6, 7, 8. У наведених прикладах головні опорні звуки $es^{2(3)}$ (Приклади 5, 6) і d^3 (Приклади 7, 8) простежуються у завершальних кадансах і їх видобувають на всіх сопілках однаково аплікатурою, тобто при закритті трьох грифних отворів верхньої групи (Л/). Субквартові звуки b^2 (Приклад 5), a^2 (Приклади 7, 8) виконують відповідно на пищавці вилковою аплікатурою при п'яти затулених нижніх грифних отворах (34/П), а на денцівці та фоярці — прямою при закритті всіх грифних отворів (Л/П). Під вилковою аплікатурою розуміємо чергування різних аплікатурних комбінацій (наприклад: 34/П, 34/23), а під прямою — поступове відкриття кожного із шести грифних отворів (Л/П, Л±23, Л/2 тощо). Зауважимо, що у прикладі 6 відсутня субкварта b^1, оскільки на пищавці в межах першого — другого обертонів

ПРИКЛАД 8

ПРИКЛАД 9

ПРИКЛАД 10

(1 октава) її неможливо видобути ніякими аплікатурними способами, і тому музикант завершує фразу тривалим фіналісом es ^{2} або інтонацією із фіналіса та терцевого звука g ^{2}. (Приклад 9).

Якщо на пищавці використовують лише основну «гру», на денцівці — основний «стрій», то на фоярці крім основного застосовують нижній і середній «строї». Свої назви «строї» отримали внаслідок того, що нижній звучить на чисту кварту нижче основного (головна опора — a ^{2}, субкварта — e ^{2}), а середній — на велику секунду вище основного (головного опора e ^{3}, субкварта — h ^{2}), по висоті займає проміжне положення між основним «строєм» (головна опора — d ^{3}, субкварта — a ^{2}) і високим (головна опора — g ^{3}, субкварта — d ^{3}) *. В обох «строях» грають музику «для себе», «для слухання», а також супроводжують спів **. Окрім того, середній «стрій» вико-

* Високим «строєм» користуються лише у грі на коротких фоярках з основним (вихідним) звуком d ^{2}, es ^{2}, e ^{2}, котрі в об'єкт нашого дослідження не входять.

** При супроводі співу вибір того чи іншого «строю» на фоярці зумовлений вокально-теситурними можливостями народних співців.

ПРИКЛАД 11

Народний музикант М.Павлюк

ристовують весільні капели при виконанні танцювальної музики, оскільки саме в цьому «строї» інструментальний ансамбль звучить особливо яскраво.

На фоярці «а ^{1}» в нижньому «строї» головною опорою стає звук а ^{2}, котрий видобувають октавним передуванням і аплікатурою Л/П. Субкварта в нижньому «строї» (звук ↘е ^{2}) виконують аплікатурою із затуленням першого і другого грифного отвору верхньої групи (23/) (Приклад 10).

У середньому «строї» головна опора — звук е ^{3} (в нижньому «строї» — субкварта) — утворюється октавним передуванням і аплікатурою 23/ , а субкварта — звук h ^{2} — октавним передуванням і аплікатурою з п'яти затулених верхніх грифних отворів (Л/23) (Приклад 11). Водночас відзначимо, що тон е ^{3} у середньому «строї», який видобувається названою аплікатурою, звучить мікроальтераційно понижено * і у зв'язку з цим не може відповідати функції головної опори. Ось тому сопілкар використовує вилкову аплікатуру для утворення мікроальтераційно підвищеного опорного тону ↗ е^3 (23/П), який з тоном h ^{2} утворює низхідну «широку» кварту (↗е^3— h ^{2}).

Для наочності подаємо зведену таблицю аплікатур опорних звуків трьох «строїв»:

Таблиця № 1

№ п/п	Інструмент	Назви «строїв»	Головні опори	Апліка-тура	Субквар-та	Аплікату-ра
1	Пищавка	Основна «гра»	es$^{2(3)}$	Л/	b^2	34/П
2	Денцівка	Основний «стрій»	d$^{2(3)}$	Л/	a^1, a^2	Л/П
3	Фоярка	Основний «стрій»	d$^{2(3)}$	Л/	a$^{1/2/}$	Л/П
4	Фоярка	Нижній «стрій»	a^2	Л/П	e^2	23/
5	Фоярка	Середній «стрій»	↗e^3	23/П	h^2	Л/23 (с/д)

* Мікроальтераційна висота тону е ^{3} і всіх інших побічних звуків вимірювалася у центах (с) за допомогою апарату Strobocona (model № 06Т6) виробництва США (точність вимірювання дорівнює одному центу).

Розглянемо аплікатуру, якою видобуваються побічні опори в пищавкових п'єсах бойківських музикантів. Як приклад цитуємо початкове речення із твору Юрія Греби (1936 р. нар. с. Славське Сколівського району Львівської області): Приклад 12. Уривок п'єси починається послідовністю звуків as^3 — g^3 (з мордентом) — b^3, котрі по-різному групуються протягом усього зачину. У прямому звукоряді пищавки тони as^3 і b^3 відсутні, а звук g^3 є шостим, завершальним, і виконується аплікатурою 2/, тоді як звуки as^3 і b^3 можуть бути утворені тільки вилковою аплікатурою. Аплікатурний спосіб виконання звука b^3, отриманого октавним передуванням b^2 і аплікатурою 34/П, зумовлює утворення пальцевої комбінаторики сусіднього тону as^3, котра складається з відкриття четвертим пальцем лівої руки третього грифного отвору верхньої групи при закритті трьох нижніх отворів (3/П). Застосування прямої аплікатури для звука g^3 неможливо у зв'язку з тим, що він обігрується мордентом зі звуком as^3, котрий виконується вилковою аплікатурою. Звідси порядок чергування пальців при видобуванні звука as^3 диктує становлення аплікатурного варіанту тона g^3, який складається із закритих першого грифного отвору верхньої групи і трьох отворів нижньої (2/П). При такому аплікатурному типі виконання мелодичної поспівки as^3 — g^3 — b^3 достатньо музиканту постійно тримати затуленими три грифні отвори нижньої групи і поперемінно відкривати перший і другий грифний отвір верхньої групи, отримуючи відповідно звуки g^3 і as^3. Така аплікатура не лише дуже зручна для видобування даних звуків, а й найбільш вдала для інтонаційно чистого їх виконання.

Тон as^3 має, крім зазначеного, ще один варіант звукодобування 3/ , при виконанні якого він звучить мікроальтераційно понижено, тоді як перше аплікатурне розв'язання навпаки — робить його мікроальтераційно підвищеним. Саме цей аплікатурний варіант (3/П) використовує у зачині п'єси Юрій Греб. (Приклад 12).

ПРИКЛАД 12

Народний музикант Ю.Греб

Звук g^3 можна видобути трьома аплікатурними варіантами: 2/ , 2/П, 2/4. При першому варіанті g^3, який є шостим тоном прямого звукоряду пищавки, мікроальтераційно понижений, а при двох інших, що становить вилковий порядок чергування пальців, він мікроальтераційно підвищений. Отже, для виконання інтонації as^3 — g^3 народний музикант вибрав такі аплікатурні розв'язання, котрі дали можливість обом тонам прозвучати мікроальтераційно підвищено, завдяки чому досягнуто рівномірного півтонового руху низхідної секунди і подальшої визхідної вузької малої терції.

Звук b^3, який є вершинним тоном усіх п'єс Юрія Греби, періодично повторюється протягом усього зачину і на слабкій долі другого такту разом із наступними низхідними звуками g^3 — es^3 складає мажорний тризвук з верхньою квінтою b^3, котра, як і субкварта b^2, виконується незмінною аплікатурою, що дає їй стабільну звуковисотність.

У послідовності звуків g^3 — es^3 третього такту тон g^3 видобувається пальцевою комбінаторикою 2/4, і вибір цього способу диктується апліка-

ПРИКЛАД 13

Народний музикант Ю.Греб

ПИЩАВКА a^1

турою наступного тону es ^{3}, що є головною опорою п'єси. У верхньому регістрі пищавки цей тон утворюється лише одним аплікатурним способом (Л/) *, що дає можливість скористатися найбільш оптимальним аплікатурним варіантом для видобування зв'язуваного з ним звука g ^{3} (2/4), який виконують простим зняттям четвертого пальця правої руки з шостого грифного отвору. Звук g ^{3} при названій аплікатурі утворюється мікроальтернаційно підвищеним і становить з головною опорою es ^{3} «широку» низхідно-висхідну велику терцію.

У напівкадансах зачину на слабкій долі використовується низхідна до фіналісу інваріантна модель (Приклад 12). Секундовий тон у ній (f ^{3}) виконується прямою аплікатурою відкриттям третього грифного отвору при двох залишених закритих у верхній групі (23/). Цей тон і попередній йому g ^{3} мікроальтернаційно понижений, оскільки обидва прагнуть до фіналіса, і тому найбільш зручним способом їх утворення є саме пряма аплікатура (23/,2/) **. Вибір музикантом прямої аплікатури для виконання прохідних тонів ↙ f ^{3}, ↙ g ^{3} диктує необхідність використання їх мікроальтераційно пониженими, що можливе лише за почергового відкриття грифних отворів верхньої групи. У зв'язку із сказаним підкреслимо, що у всіх предиктових інваріантних моделях при русі тонів до фіналіса, а також при його оспівуванні треллю секундовий тон ↙ f ^{3} виконується лише прямою аплікатурою 23/.

На початку розширеного кадансування в інваріантній моделі на сильній долі (Приклад 13) форшлаговий звук ↗ f ^{3} випереджає терцовий g ^{3} і, незважаючи на своє орнаментальне призначення, видобувається вилковою аплікатурою (23/П), оскільки її визначає пальцева комбінаторика попереднього квартового (as ^{3}) і подальшого терцового (g ^{3}) звуків (↗ as ^{3} — 3/П, ↗ g ^{3} — 2/П), внаслідок чого при виконанні моделі утворюється рівномірне мікроальтераційновисотне співвідношення між тонами. Підкреслимо, що там, де та чи інша мелодична модель рухається без участі головної опори es ^{3}, для видобування побічних тонів використовують вилкову пальцеву комбінаторику; там же, де ці тони тісно поєднані з кінцевим звуком, неминучою стає пряма аплікатура.

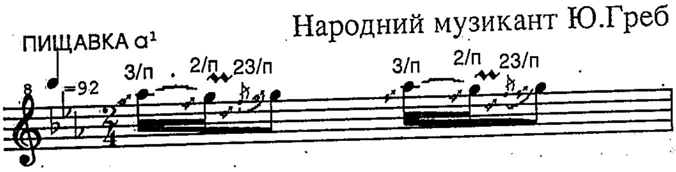
У подальших двох прикладах зіставлені інваріантні моделі окремо від фіналіса (Приклад 14) і в поєднанні з головною опорою (Приклад 15).

---

* Зберігаючи аплікатуру звука es ^{3} (Л/) і застосовуючи комбінаторику затуляння того або іншого грифного отвору нижньої групи, видобувають звуки ↗ d ^{3} (Л/4), ↘ d ^{3} (Л/3).

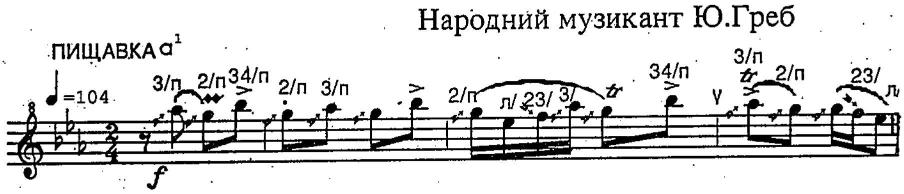
** Для видобування f ^{3} і g ^{3} мікроальтераційно підвищеними (у висхідному русі) застосовуються два варіанти вилкової аплікатури: 23/П, 23/34; 2/П, 2/34.

ПРИКЛАД 14



ПРИКЛАД 15

ПРИКЛАД 16



ПРИКЛАД 17

У всіх пищавкових п'єсах Юрія Греби на ділянках розширеного кадансування головний опорний тон es ^{3} і субкварта b ^{2} випереджені верхнім ввідним звуком des ^{3}, який є у прямому звукоряді пищавки і його видобудовують лише прямою аплікатурою (Л/2). Виходячи з аналізу аплікатури в її взаємозв'язку з інтонацією, резюмуємо: у деяких п'єсах музиканта зачини звучать в іонійському пентахорді (Приклад 16), а в розширеному і додатковому кадансуванні — у пентахорді із субквартою і пониженим висхідним ввідним тоном (Приклад 17). У цих ладах мікроальтераційному варіюванню підлягають секундові та терцові звуки (f ^{3} і g ^{3}), оскільки вони пов'язані з головною опорою es ^{3} на ділянках просування форми, а з фіналісом — у завершальних кадансах і каденційних доповненнях. В інших п'єсах Юрія Греби відзначається ладова змінність. Так, розгін у деяких творах (Приклад 18) розпочинаєтться інваріантною моделлю, яка складається з квінтового звуку, що оспівується підвищеним квартовим (b ^{3} — ↗a ^{3} — b ^{3}). Тон ↗a ^{3} є основним звуком пищавки «a ^{1}», передутим у третю октаву, і його аплікатура

ПРИКЛАД 18

Народний музикант Ю.Греб

ПРИКЛАД 19

Народний музикант М.Павлюк

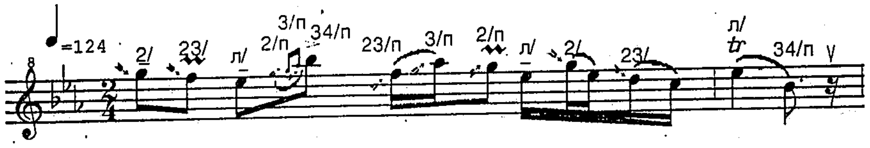
складається із шести затулених грифних отворів (Л/П). Використання такого способу пальцевої комбінаторики створює мікроальтераційно підвищений звук ↗ a^3, котрий разом із квінтовим тоном b^3 утворює вузьку малу секунду, що загалом надає усьому розгону характер м'язистого предикту до наступного низхідного тетрахордового ходу. Зауважимо, що використання у пищавкових п'єсах підвищеного квартового звуку ↗ a^3 як побічного є ознакою суттєвої виконавської і стилістичної різниці між бойківською і гуцульською сопілковою музикою. В останній основний (вихідний) звук «a^1» фоярки, передутий в октаву a^2, виконує у нижньому «строї» функцію головної опори, в основному «строї» — субкварти, а той же тон a^2 у третій октаві при видобуванні його аплікатурою Л ^{5}/ стає у нижньому «строї» фіналісом ↗ a^3 (Приклад 19). У третьому такті прикладу 18 низхідна послідовність звуків b^3 — as^3 — g^3 — f^3 підкоряється інтонаційному руху до кінцевого тону es^3, і тому комбінаторика цих трьох тонів утворюється не вилковою аплікатурою квінтового звуку b^3 (34/П), а прямою аплікатурою фіналісу es^3 (Л/), яка складає відповідно такі способи видобування звуків: as^3, g^3, f^3: 3/0, 2/, 23/. При даному порядку чергування пальців усі звуки стають мікроальтераційно пониженими, що утворює більш широкі низхідні секундові ходи, посилаючи перехід до фіналісу. Застосування у зачинах вказаних прикладів підвищеного квартового звуку a^3 і пониженого as^3,утворює ладову основу лідійсько-іонійського пентахорду з мікроальтераційним варіюванням побічних тонів.

У розширеному кадансуванні (Приклад 20) розвивається новий мелодичний матеріал, у якому терцовим і секундовим звуками ↘ g^3 і f^3 двічі оспівується головна опора es^3, форшлаговими терцовими і квартовими тонами ↗ g^3 і ↗ as^3 випереджується квінта b^3, а квартовим as^3 — терція ↗ g^3 із завершуючим повним утвердженням фіналісу es^3 і субкварти b^2. Побічні тони ↘ g^3 — ↘ f^3, що обігрують головну опору, виконуються пря-

ПРИКЛАД 20

Народний музикант Ю.Греб

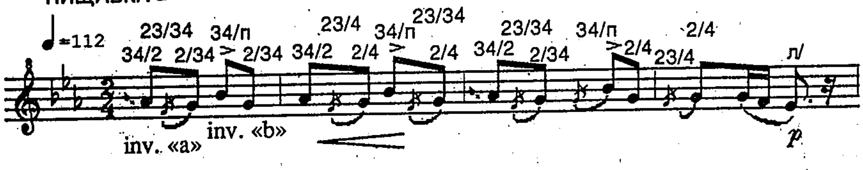
ПИЩАВКА a¹



ПРИКЛАД 21

Народний музикант І.Карпінський

ПИЩАВКА a¹



мою аплікатурою (2/, 23/), а форшлагові звуки ↗ g ^{3} — ↗ as ^{3} — вилковою (↗ g ^{3} — 2/4, ↗ as ^{3} — 3/П). Саме таке аплікатурне утворення побічних тонів з їх мікроальтернаційним варіюванням зумовлює пальцева комбінаторика головного і квінтового тонів.

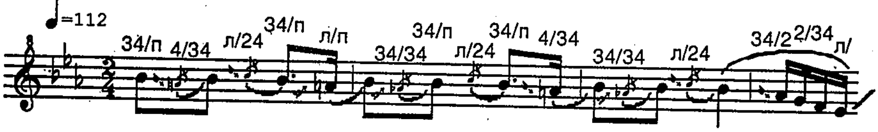
Звернемось до розгляду аплікатури побічних тонів у п'єсах Івана Карпінського (1927 р, нар., с. Головецько-Пшанець Сколівського району Львівської області), які звучать у нижньому регістрі пищавки в амбітусі квінти (es ^{2} — b ^{2}). Зачин (у прикладі 21) розпочинається квартовим звуком as ^{2}, котрий відсутній у прямому звукоряді інструмента. Видобувається він лише вилковою аплікатурою, що пояснюється системою розрахунку розміщення грифних отворів на пищавці. За допомогою вилкової аплікатури на бойківській сопілці можна видобути чотири варіанти звука as ^{2} з різною мікроальтераційною висотою, а саме: ↗ as ^{2} (34/), ↘ as ^{2} (34/2), ↘ as ^{2} (34/23), ↗ as ^{2} (34/34). З них Іван Карпінський у зачинах і каденсах використовує другий і четвертий аплікатурний варіанти. Переважно звук ↘ as ^{2}, мікроальтераційно понижений, застосовується ним у взаємозв'язку із секундовими і терцовими тонами (f ^{2}, g ^{2}), а ↗ as ^{2}, мікроальтераційно підвищений,— з терцовим і квінтовим (g ^{2}, b ^{2}). Очевидно, це пояснюється тим, що понижений звук ↘ as ^{2} інтонаційно співвідноситься з секундовим і терцовим, а підвищений ↗ as ^{2}, постійно сполучається з мордентовим обігруванням терцового звуку g ^{2} і незмінно переходить у завершальний квінтовий тон b ^{2}.

Секундовий і терцовий звуки f ^{2} і g ^{2} входять у склад прямого звукоряду першої октави пищавки і видобуваються лише прямою аплікатурою (23/, 2/). У п'єсах ці звуки бойківський музикант виконує зазначеним способом пальцевої комбінаторики, але при цьому тримає затупленими п'ятий і шостий грифні отвори або один із нижньої групи, що, зрештою, не впливає на інтонацію. Можливість вибору зумовлена пальцево-моторною зручністю гри в цьому регістрі, оскільки звуки as ^{2}, g ^{2}, f ^{2} у різних співвідношеннях між собою мелодично пов'язані з квінтовим тоном b ^{2}, аплікатура якого дає змогу

ПРИКЛАД 22

Народний музикант І.Карпінський

ПИЩАВКА a^1



при переході в будь-який із названих звуків залишати затуленими п'ятий і шостий грифні отвори нижньої групи.

У зачині прикладу 22 квінтовий звук b^2 послідовно оспівується форшлаговим підвищеним (↗ a^2), натуральним квартовим (as^2) і секстовим (c^3) тонами. Звук a^2 використовується у двох варіантах мікроальтераційної висоти: перший із них понижений і утворюється вилковою аплікатурою (4/34), а другий підвищений і виконується прямою аплікатурою (Л/П). Секстовий звук c^3 у прямому звукоряді інструменту відсутній, і за допомогою вилкової аплікатури видобувається два його варіанти — з мікроальтераційно пониженою і підвищеною висотою Л/24, Л/34. У зачині прикладу 22 сопілкар застосовує звук ↘ c^3, і його пониження, безперечно, пов'язане з випередженням мелодичного квінтового тону b^2, аплікатура якого супідрядна з аплікатурою c^3. Усі побічні тони в п'єсах Івана Карпінського разом із фіналісом es^2 і квінтою b^2 становлять ладову основу іонійського і переливчастого лідійсько-іонійського пентахордів.

Нижченаведена таблиця відображає реальне функціонування побічних тонів в основній «грі» двох бойківських виконавців.

Таблиця № 2

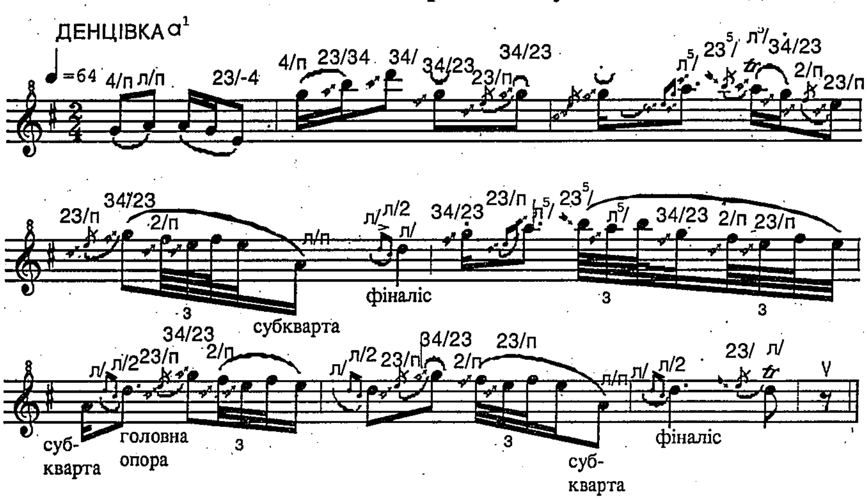
Ім'я та прізвище	№№ прикладів	Побічні тони	Ладова функція тонів	Варіантна аплікатура		Ділянка музичної форми
				вилкова	пряма	
1	2	3	4	5	6	7
Юрій Греб	№ 12	↗as^3 ↘as^3	кварта кварта	3/П 3/	— —	імпульси просування зачинів
	№ 12 № 16	↗g^3 ↗g^3	терція	2/П 2/4	—	імпульси, просування зачинів
		↘g^3		—	2/	предикти до фіналіса
		b^3	квінта	34/П (вершинний тон у всіх п'єсах)	—	імпульси, просування зачинів
	№ 12 № 13	↘f^3	секунда	—	23	предикти до фіналіса
		↗f^3	секунда	23/П	—	початок розширеного кадансування

ПРИКЛАД 23

Продовження табл. 2

1	2	3	4	5	6	7
		$\nearrow f^3$		23/—34	—	
		des^3	верхній	—	Л/2	завершальне кадансування, кадансові доповнення
	№ 18	$\nearrow a^3$	підвищений квартовий тон	—	Л/П	розгін зачину
Іван Карпінський	№ 21 № 22	$\searrow as^2$ $\nearrow as^2$	кварта	34/2 34/34	— —	імпульси, просування зачинів
		$\nearrow as^2$ $\searrow as^2$	кварта	34/ 34/23	—	не використовується у п'єсах
		b^2	квінта	34/П	—	імпульси, просування зачинів
		f^2	секунда	—	23/-34	на всіх ділянках форми
		g^2	терція	—	2/-34	
		$\searrow a^2$	кварта ♯	4/34	Л/П	зачини
		$\nearrow c^3$ $\searrow c^3$	секстовий	Л/24 Л/34	—	зачини

Народний музикант Г.Линдюк



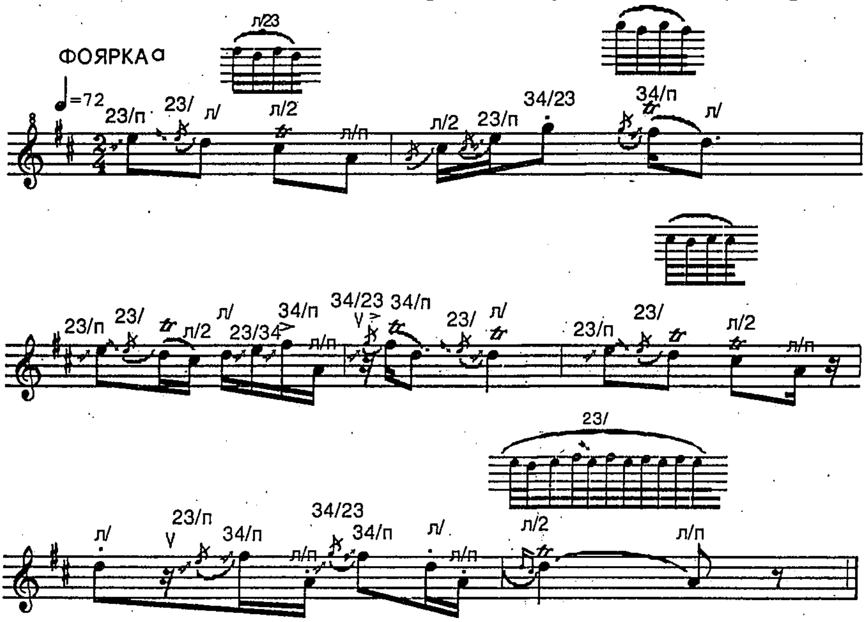
ПРИКЛАД 24

Розглянемо реальну аплікатуру, за допомогою якої гуцульські сопілкарі виконують побічні тони в основному, нижньому і середньому «строях». Наведемо приклади на основний «стрій» із п'єс Григорія Линдюка (1941 р. нар., с. Космач, виконавець на денцівці), Миколи Павлюка (1927 р. нар., с. Уторопи), Миколи Думитрака (1942 р. нар., с. Брустури. Останні два виконавці на фоярці Косівського р-ну Івано-Франківської області. (Приклади 23, 24, 25).

У даних уривках головні опорні тони основного «строю» — фіналіс d ^{3} і субкварта a ^{2} — прослідковуються як у предиктах до фіналісу, так і в серединних і завершальних кадансах музичних речень. Кожний же побічний тон, що утворюється за допомогою прямої і вилкової аплікатури від другого обертону денцівки і фоярки в межах e ^{3} — f ^{4}, має багато мікроальтераційних варіантів. Для наочності пропонуємо таблицю утворених на денцівці і фоярці «a ^{1}» варіантних побічних тонів із позначенням їх мікроальтерації і аплікатури.

ПРИКЛАД 25

Народний музикант М.Думитрак



Таблиця № 3

№№ варіантів побічних	Назви побічних тонів із позначенням у центах (с) мікроальтераційної висоти		Варіантна аплікатура		Ім'я та прізвище музиканта, який використовує вказану аплікатуру
	денцівка	фоярка	пряма	вилкова	
1	$c\searrow^{20} e^3$	$c\searrow^{-15} e^3$	23/	—	
2	$c\searrow^{15} e^3$	$+^{10}\nearrow c\, e^3$	—	23/	Микола Думитрак
3	$c\searrow^{4} e^3$	$c\searrow^{0} e^3$	Л/П^5	—	Микола Думитрак
4	$^{45}\nearrow c\, e^3$	$^{10}\nearrow c\, e^3$		23/34	Микола Павлюк
5	$^{50}\nearrow c\, e^3$	$+^{33}\nearrow c\, e^3$		23/П	Григорій Линдюк
1	f^3	$^{3}\nearrow c\, f^3$	2/с/д	—	
2	$^{60}\nearrow c\, f^3$	$+^{40}\nearrow c\, f^3$		2/П	Микола Павлюк
3	$^{55}\nearrow c\, f^3$	$^{40}\nearrow c\, f^3$		2/2	Григорій Линдюк
4	$^{45}\nearrow c\, f^3$	$^{30}\nearrow c\, f^3$		2/23	
1	$c\searrow^{45} fis^3$	$^{55}\nearrow c\, fis^3$	Л/23^5		
2	$^{55}\nearrow c\, fis^3$	$^{50}\nearrow c\, fis^3$	—	34/с/д	Микола Думитрак
3	$^{50}\nearrow c\, fis^3$	$^{65}\nearrow c\, fis^3$		34/П	
4	—	$^{80}\nearrow c\, fis^3$		34/-34	

Продовження табл. 3

1	2	3	4	5	6
1	$^{35}\nearrow c\ g^3$	$c\searrow^{10}\ g^3$	0/0	4/П	Григорій Линдюк
2	$^{40}\nearrow c\ g^3$	$+^{40}c\ g^3$		34/23	Микола Думитрак
3	$^{42}\nearrow c\ g^3$	$c\searrow^{40}\ g^3$		4/23	
4	$c\searrow^{35}\ g^3$	$c\searrow^{25}\ g^3$		3/4	
1	$^{37}\nearrow c\ gis^3$	$c\searrow^{10}\ gis^3$		34/2	Микола Павлюк
2	$^{0}\nearrow c\ gis^3$	$^{10}\nearrow c\ gis^3$	Л/2^5		Микола Павлюк
1	$c\searrow^{15}\ a^3$	$c\searrow^{10}\ a^3$	Л/П		
2	$^{50}\nearrow c\ a^3$	$^{35}\nearrow c\ a^3$	Л^5/		
1	$c\searrow-^{30}\ ais^3$	$c\searrow-^{40}\ ais^3$		Л^5/4	
2	$c\searrow-^{45}\ ais^3$	$^{40}\nearrow c\ ais^3$		Л^5/34д/д	
1	$c\searrow^{20}\ h^3$	$c\searrow^{20}\ h^3$	23^5/		Микола Павлюк
2	$\searrow h^3$	$^{15}\nearrow c\ h^3$		23^5П	Григорій Линдюк
3	$+^{10}\nearrow c\ h^3$	$\nearrow h^3$		23^5/4	
4	$^{10}\nearrow c\ h^3$	$c\searrow^{10}\ h^3$		23^5/34	Григорій Линдюк
5	$^{35}\nearrow c\ h^3$	$+^{25}\nearrow c\ h^3$		23/23	
1	$+^{50}\nearrow c\ c^4$	$c\searrow^{35}\ c^4$	2^5/		
1	$^{25}\nearrow c\ c^4$	$^{40}\nearrow c\ c^4$	—	2^5/П	
2	c^4	c^4		2^5/2	
1	$c\searrow^{25}\ cis^4$	$c\searrow^{20}\ cis^4$	Л^3/П		
2	$^{20}\nearrow c\ cis^4$	$^{30}\nearrow c\ cis^4$	Л/2^4		
3	$^{20}\nearrow c\ cis^4$	cis^4		Л/24	
4	$^{85}\nearrow c\ cis^4$	$^{35}\nearrow c\ cis^4$		34/П	
1	$^{30}\nearrow c\ d^4$	$c\searrow^{10}\ d^4$	0^5/0		
2	$^{45}\nearrow c\ d^4$	$^{40}\nearrow c\ d^4$	Л^4/		
3	$^{75}\nearrow c\ d^4$	$^{70}\nearrow c\ d^4$		34/4	
4	$^{75}\nearrow c\ d^4$	$^{70}\nearrow c\ d^4$		34^5	
1	$c\searrow^{10}\ e^4$	$\searrow e^4$	Л^3/П		
2	$^{10}\searrow c\ e^4$	e^4	23^4		
3	$^{15}\nearrow c\ e^4$	$\nearrow e^4$	Л/23^4		
4	$^{40}\nearrow c\ e^4$	e^4		23^4/П	
1	$^{50}\nearrow c\ f^4$	f^4		2^4/П	
2	$^{5}\nearrow c\ f^4$	f^4	Л/2^3		
1	$^{35}\nearrow c\ g^4$	g^4		34/П	

Уривок п'єси Григорія Линдюка розпочинається з побічних тонів g^2 і e^2, що виконуються у першій октаві денцівки прямою аплікатурою: 2/, 23/. (Приклад 23). Гуцульський сопілкар звук g^2 видобуває пальцевою комбінаторикою 4/П, котра дуже зручна для переходу в основний тон інструмента a^2 (Л/П). Звук g^2, що утворюється аплікатурним варіантом 0/0 і 4/П, залишається інтонаційно незмінним. Тон e^2 виконавець грає аплікатурою 23/, до котрої подає затулений шостий грифний отвір нижньої групи, що цілком не впливає на його висоту. Це пояснюється тим, що перший обертон a^1 насправді є основним тоном, від котрого утворюється звукоряд із реальних, а не передувних тонів.

У другому такті уривку октавою вище виконується тризвук мажорного нахилу з подальшим поверненням в основний тон g ^{3}. Звуки тризвуку видобуваються вилковою аплікатурою (4/П, 23/34, 34). Із багатьох варіантів мікроальтераційної висоти звуків g ^{3} і d ^{4} музикант вибирає підвищені, завдяки чому у висхідному русі від g ^{3} утворюється розширена терція і квінта. У тому ж такті на слабкій долі звук g ^{3} утворюється вилковим способом (34/23), що диктується аплікатурою подальшого форшлагового звуку ↗ e ^{3} (23/П) і робить обидва тони мікроальтераційно підвищеними *. Окрім того, мікроальтераційно підвищений звук ↗ g ^{3} інтонаційно розмірюється з попереднім підвищеним тоном ↗ d ^{4}, який має з ним загальну аплікатурну основу (34) і полегшує виконання обох звуків. Два варіанти видобування вилковою аплікатурою звуків ↗ e ^{3} і ↗ g ^{3} (23/П і 34/23) є як би вихідними для виконання інших побічних тонів п'єс. У мелодичному використанні звук ↗ e ^{3} поєднується із субквартою a ^{2}, що особливо помітно у предиктах до фіналіса, де обидва звуки утворюють розширену низхідну квінту (див. приклади 23, 24, 25), і така інтонація є загальною для трьох гуцульських сопілкарів. У прикладі 25 секундовий і квартовий звуки ↗ e ^{3} і ↗ g ^{3} як форшлаги випереджають квінтовий тон a ^{3}, що є октавним передуванням субкварти a ^{2}, здавалось би, звук a ^{3} повинен видобуватися тією ж аплікатурою, що і a ^{2} (L/П), але, реально виконуючи в мелодіях функцію квінти, він утворюється квінтовим передуванням головної опори d ^{3} і використовується його ж пальцева комбінаторика (Л ^{5}/). Саме цей аплікатурний варіант застосовують у своїх п'єсах Григорій Линдюк і Микола Павлюк, за його допомогою видобуваючи необхідний мікроальтераційно підвищений квінтовий звук ↗ a ^{3}, котрий разом із головною опорою d ^{3} становить розширену квінту. В разі використання аплікатури субквартового тону a ^{2} (Л/П) для утворення a ^{3} цей останній прозвучить мікроальтераційно понижено і з фіналісом d ^{3} складе вузьку квінту, яка, за твердженням обох музикантів, звучить «нечисто» і дає «мінор» **. Квінтовий звук ↗ a ^{3} постійно обігрується високим секстовим тоном h ^{3}, котрий запозичує від a ^{3} і його пряму аплікатуру (23 ^{5}). Такий спосіб аплікатурного утворення обох звуків робить h ^{3} мікроальтераційно пониженим, що загострює інтонаційне взаємопідкорення його до квінтового тону ↗ a^3, не порушуючи при цьому загального мелодичного розвитку.

Секундовий звук ↗ e^3 в п'єсах Григорія Линдюка і Миколи Павлюка оспівується мікроальтераційно підвищеним терцовим тоном ↗ f ^{3}, який видобувається одним із найбільш зручних аплікатурних варіантів — 2/П. На початку серединних і завершувальних кадансів головна опора d ^{3} оспівується треллю, у котрій верхній допоміжний тон e ^{3} видобувається прямою аплікатурою 23/ і дає мікроальтераційно понижену його висоту, що загострює перехід до фіналу. Останній у серединних і завершуючих кадансах обігрується мордентом, у якому нижній допоміжний тон cis ^{3} утворюється єдиним аплікатурним способом — Л/2.

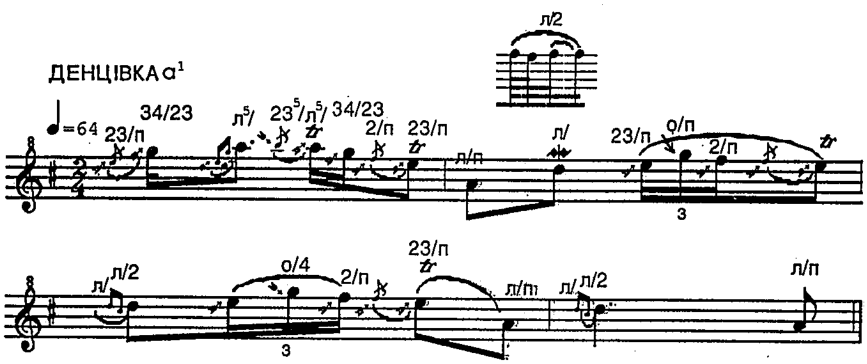
У (Прикладі 26) Григорія Линдюка (тт. 2,3) квартовий звук g ^{3} виконується третім аплікатурним варіантом (О/П), зумовленим пальцево-мотор-

* Вказану аплікатуру звуків ↗ g ^{3} і e ^{3} виконують традиційно не лише Григорій Линдюк, а й його товариші (див. приклади 23, 24, 25).

** Поняття «мінор» виконавці запозичили від своїх дітей або молодих колег, які отримали в навчальних закладах ту чи іншу музичну освіту.

ПРИКЛАД 26

Народний музикант Г.Линдюк



ною зручністю гри секундового і терцового тонів ↗ e^3 і ↗ f^3 (23/П — 2/П). При видобуванні його даною аплікатурою він звучить мікроальтераційно понижено і разом із терцовим звуком ↗ f^3 служить засобом обігрування квінтового тону ↗ e^3, утворюваного від субкварти a^2.

У наведеному прикладі 25 Миколи Думитрака терцовий тон fis^3 виконується вилковою аплікатурою (34/П), що пояснюється зручністю чергування пальців (34/23) при переході його у квартовий тон ↗ g^3. Обидва тони при цьому звучать інтонаційно підвищено і другий із них (↗ fis^3) виконує не лише орнаментальну, а й функцію терцового звуку у всій п'єсі. Окрім того, зручну для g^3 і fis^3 пальцеву копбінаторику дає мікроальтераційно підвищений квінтовий тон ↗ e^3, виконуваний вилковою аплікатурою.

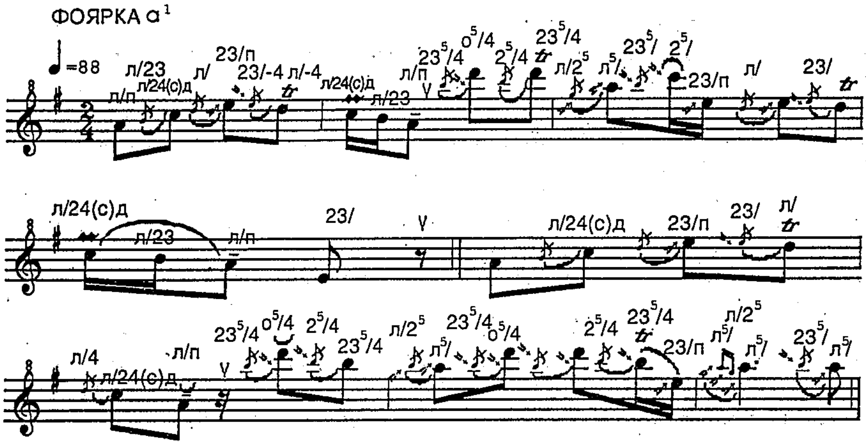
Цікаво відзначити, що Микола Думитрак в одному такті може виконувати секундовий звук e^3 різними аплікатурними варіантами, а саме: ↗ e^3 — 23/П, ↘ e^3 — 23/, ↗ e^3 — 23/34; при цьому перший звук ↗ e^3 є у п'єсі мелодичним, другий — ↘ e^3 — трельним при переході у фіналіс, третій ↗ e^3 — прохідним, що співвідноситься до терцового звуку ↗ fis^3.

Підвищений квартовий тон gis^3 Микола Павлюк видобуває (див. приклад 24) двома аплікатурними варіантами: 34/2 і Л/2 ^{5}. Як мелодичний тон його застосовують мікроальтераційно пониженим (↘ gis^3 — 34/2), а як трельний — мікроальтераційно підвищеним (↗ gis^3 — Л/2 ^{5}). Вибір пальцевої комбінаторики для трельного ↗ gis^3 зумовлює аплікатурна зручність при обігруванні квінтового тону ↗ a^3 (Л ^{5}/) і швидкому та легкому переході його в терцовий звук ↗ fis^3 (34/П). Іншими словами, на прикладах 23, 24, 25 уривків із трьох п'єс, виконуваних в основному «строї», можна спостерігати реальну виконавську аплікатуру побічних тонів, які разом із субквартою a^2 і фіналісом d^3 становлять звукоряди, аналогічні мелодичному мінору (Г. Линдюк), мелодичному мінору з високим четвертим ступенем (М. Павлюк), іонійським з двома тетрахордами (М. Думитрак).

На прикладах 27, 28 — уривків із п'єс Миколи Павлюка — розглянемо аплікатуру, за допомогою якої виконуються побічні звуки в нижньому і середньому «строях» на фоярці «а ^{1}» (Приклади 27, 28).

ПРИКЛАД 27

Народний музикант М.Павлюк



ПРИКЛАД 28

Народний музикант М.Павлюк

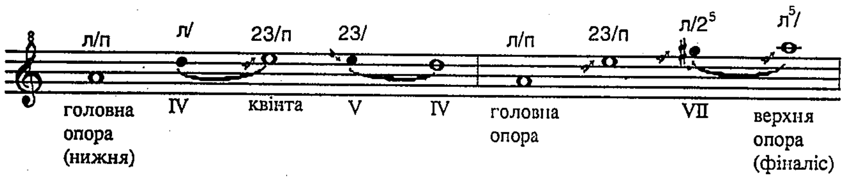
У прикладі 27 мелодія розвивається по звуках тризвуку мінорного нахилу з головною опорою a^2 (Л/П), за яким ідуть терцовий і квінтовий звуки (c^3 і ↗e^3), котрі відповідно випереджають форшлаги h^2 і d^3. Для видобування форшлагового h^2 використовують пряму аплікатуру (Л/23), а для мелодичного c^3 — вилкову (Л/24с/д) із застосуванням губної корекції, що виражається слабкою подачею повітря. Підвищений тон ↗e^3 у нижньому «строї» традиційно грається вилковою аплікатурою (23/П) і разом із голов-

ною опорою a^{2} становить інтервал розширеної квінти. Понижений трельний звук ↘e^{3} видобувається пальцевою комбінаторикою 23/—4, котра технічно зручна для переходу його в мелодичний тон d^{4} з аплікатурою Л/ — 4. Четвертий палець правої руки (— 4) в аплікатурі обох звуків бере участь лише для позиційної зручності, і закритий ним шостий грифний отвір нижньої групи не впливає на інтонацію цих тонів. Середні мотиви речень Микола Павлюк грає у верхньому регістрі, утворюючи звуки h^{3}, d^{4}, c^{4} варіантами вилкової аплікатури: 23 ^{5}/4, 0^{5}/4. Тон d^{4}, який видобувають пальцевою комбінаторикою 0 ^{5}/4, є мікроальтераційно пониженим, що пояснюється функціональною роллю ладової кварти, котра в сопілкаря переходить униз при достатньо швидкому виконанні всієї інваріантної моделі «d». Зауважимо, що якби звук d^{4} застосовувався в основному «строї», то він, будучи його верхньою головною опорою, утворився б іншою вилковою аплікатурою, наприклад, 34/, котра дає мікроальтераційно підвищену висоту.

Головна опора ↗a^{3} — і в мелодичному, і в форшлаговому варіантах — на ділянках просунення мелодії і в завершальних кадансах видобувається не прямою аплікатурою Л/П, а пальцевою комбінаторикою квартового тону d^{3}, передутого у квінту ↗ a^{3}(Л ^{5}/). Аплікатура мордентового звуку ↗ a^{3} пов'язується з аплікатурою верхнього ввідного тону gis^{3} (також мордентового, Л/2^{5}), котрий переходить у мікроальтераційно підвищений фіналіс — мелодичний ↗ a^{3}.

Отже, у нижньому «строю» за допомогою вибору необхідної варіантної аплікатури музикант інтонаційно вибудовує мелодичний скелет, який в імпульсі охоплює інтервал розширеної квінти (a^{2} — ↗e^{3}), а в завершальному кадансі — інтервал кварти (↗e^{3} — ↗a^{3}). Квінтовий тон у цьому кістяку альтераційно мобільний, коли він є треальним до мелодичного квартового d^{3}, а головна опора ↗a^{3} — альтераційно стабільна, оскільки її висоту і виконавську аплікатуру диктує субкварта ↗e^{3} і верхній ввідний тон gis^{3}. Ладово-інтонаційний і аплікатурний взаємозв'язок мелодичного кістяку в нижьому «строї» служить тією стабільною комплексною основою, котра закодована в пам'яті народних сопілкарів і її вони використовують для побудови мелодій багатьох п'єс. Наводимо схематичне зображення даного мелодичного кістяка * (Приклад 29).

ПРИКЛАД 29

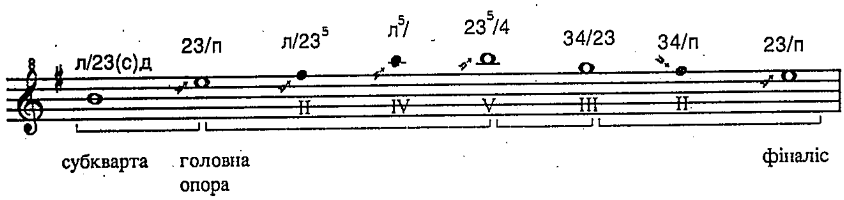


Секундовий звук h^{2} (Л/23 і квінтовий ↗ e^{3} (23/П) нижнього «строю» (див. приклад 27) стає у середньому «строї» відповідно субквартою і головною опорою. У середньому «строї» октавний звук h^{3}, утворений від субкварти

* Незатушованими нотами позначено головні опори мелодичного скелета нижнього «строю», а затушованими — побічні тони.

h^2, і квартовий звук ↗ a^3 виконуються тією ж аплікатурою, що і в нижньому «строї» — 23 ^{5}/4, Л^5/. Вилкова аплікатура форшлагового звуку h^3 (23 ^{5}/4) дає мікроальтераційно підвищену висоту й утворює необхідну для музиканта розширену октаву від субкварти h^2 і розширену квінту ↗ h^3від головної опори ↗ e^3. Окрім того, використаний аплікатурний варіант звука ↗ h^3 дуже зручний при обігруванні квартового тону ↗ a^3 (Л ^{5}), який постійно випереджається форшлаговим звуком ↗ fis^3 і його технічно легко виконати аплікатурою Л/23 ^{5}. Обидва мікроальтераційно підвищені звуки ↗ fis^3 і ↗ a^3, що становлять вузьку малу терцію, переходять у квінтовий тон ↗ h^3 (тт. 1,3, 4 прикладу 27). У других тактах речень уривка мелодичний звук fis^3, який є прохідним до головної опори ↗ e^3, грають вилковою аплікатурою 34/П, котра технічно пов'язана з аплікатурою усіх навколишніх його тонів: ↗ a^3 (Л ^{5}/) — ↗ g^3(34/23) — ↗e^3 (23/П). Аплікатура 34/23 звуку g^3 дещо підвищує його висоту, котра в поєднанні з подальшою квінтою ↗ h^2 і головною опорою ↗ e^3 становить чисте звучання тризвуку мінорного нахилу. При грі терцового g^3 іншими можливими аплікатурними способами (наприклад, 0/0, 0/П, 4/23), по-перше, він видобувається альтераційно пониженим, що неминуче впливає на інтонаційне співвідношення звуків тризвуку і, по-друге, це створює аплікатурні складності при грі цієї інваріантної моделі «с». Одночасно зауважимо, що сопілкар на одній із ділянок п'єс (т. 7) застосовує мікроальтераційно понижений ↘ g^3 (4/0), що є разом з ↗ a^3 мордентом до квінтового тону ↗ h^3, від котрого, у свою чергу, утворюється поступовий низхідний рух до фіналісу ↗ e^3. Схематичне зображення мелодичного кістяка в середньому «строї» виглядає таким чином:

ПРИКЛАД 30



Отже, у проаналізованих прикладах побічні тони, що об'єднуються з головними опорними і субквартовими звуками, утворюють у нижньому «строї» гармонічний мінор, а в середньому «строї» — пентахорд мінорного нахилу з субквартою і натуральним висхідним ввідним тоном.

Узагальнюючи сказане, виділимо кілька моментів у дослідженні реальної виконавської аплікатури на бойківських і гуцульських традиційних сопілках у її взаємозв'язку зі стилістикою і формою п'єс:

у бойківській музиці:

— в основній «грі» на пищавці головний опорний звук $es^{2(3)}$ виконують незмінною прямою аплікатурою (Л/), а субквартовий і квінтовий b^3 — постійною вилковою (34/П);

— побічні звуки нижнього (as^2, ↘ a^2, c^3) і верхнього (as^3) регістрів утворюються вилковою аплікатурою, а звуки des^3 і ↗ a^3 верхнього регістру — прямою (Л/2, Л/П);

— усі побічні звуки верхнього регістру (↗f ^{3}, ↗g ^{3}, ↗as ^{3}), що їх виконують вилковою аплікатурою, є мікроальтераційно підвищені, а утворювані прямою — мікроальтераційно понижені;

— побічні звуки нижнього регістру (f ^{2}, g ^{2}), грані лише прямою аплікатурою, зберігають незмінну висоту;

— в основній «грі» головний опорний звук es $^{2(3)}$ і квінтовий b $^{2(3)}$ (у верхньому і нижньому регістрах), а також субквартовий b ^{2} (лише у верхньому регістрі) мають стабільну висоту, оскільки побічні тони, зокрема квартові ↗ as $^{2(3)}$, терцові g ^{2}, ↗g ^{3} підвищені квартові ↗ a $^{2(3)}$— мобільну мікроальтераційну висоту;

— використання побічних тонів мікроальтераційно підвищених або понижених пов'язано з мірою їх взаємопідкорення до головного опорного звуку es $^{2(3)}$ або квінтового b $^{2(3)}$, а також з аплікатурною зручністю їх виконання;

— на пищавці в основній «грі» разом із головним опорним звуком es$^{2(3)}$, терцовим g ^{2}, ↗ g ^{3}, квінтовим b $^{2(3)}$ і субквартовим b ^{2} виконується музика лише в діатонічних ладах мажорного нахилу: іонійському тетрахорді, іонійському з пониженим VII ступенем і лідійському пентахордах із субквартами (Ю. Греб), іонійському і переливчатому лідійсько-іонійському пентахорді (І. Карпінський).

У гуцульській музиці:

— головні опорні звуки d $^{2(3)}$ в основному «строї», a $^{2(3)}$ в нижньому, ↗ e ^{3} в середньому, а також субквартові опорні a $^{2(3)}$ в основному, e $^{2(3)}$ в нижньому і h ^{2} в середньому видобуваються незмінною прямою аплікатурою, окрім головного опорного звуку e ^{3} в середньому «строї», виконуваного вилковою аплікатурою;

— ладові функції обох опорних тонів у трьох «строях» змінюються, а їх аплікатура залишається постійною (за винятком головного опорного звуку ↗a ^{3} і субквартового ↗e ^{3} у верхньому регістрі нижнього «строю», а також головного опорного звуку ↗e ^{3} середнього «строю», що зумовлено передовсім принципом розрахунку розміщення грифних отворів на денцівці та фоярці і виконуваній на них музиці;

— побічні альтеровані звуки (cis $^{2(3)}$, ↗fis ^{3}, ↘fis ^{3}, ↗gis ^{3}, ↘gis ^{3}) у трьох «строях» виконують прямою (з квінтовим передуванням) і вилковою аплікатурою, а побічні неальтеровані звуки (h ^{2}, d $^{2(3)}$, f $^{2(3)}$, g $^{2(3)}$) — прямою і вилковою;

— завдяки використанню прямої (з квінтовим передуванням) і вилкової аплікатури розширюється діатонічний звукоряд на обох сопілках і таким чином збільшується можливість утворення у висхідному русі побічних тонів із різною мікроальтераційною градацією. Це дає гуцульському музиканту шанс вибрати побічний звук необхідної йому мікроальтераційної висоти і заграти його відповідною аплікатурою;

— вилковою аплікатурою і альтераційно підвищено виконуються побічні звуки, які становлять основну мелодичну лінію: так, у прикладі 23 мікроальтераційно підвищені звуки ↗e ^{3} і ↗g ^{3} утворюють розширені інтервали відповідно в таких «строях»: в основному — квінту від субквартового звука (↗e ^{3} — a ^{2}) і кварту від головного опорного (↗g ^{3} — d ^{3}); у нижньому — квінту від головного опорного звуку (↗ e ^{3} — a ^{2}); у середньому — кварту від субквартового звуку (↗e ^{3} — h ^{2}) і терцію від головного опорного (↗g ^{3} — ↗e ^{3}); завдяки застосуванню народними сопілкарями вилкової

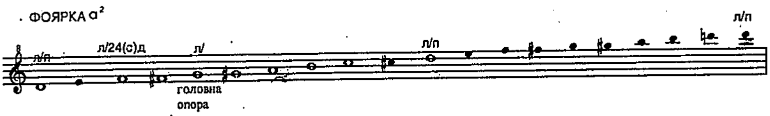
аплікатури кожен із верхніх побічних тонів у названих інтервалах звучить повно, світло, м'яко, багатотемброво, і це передовсім зумовлено мистецько-естетичним мисленням виконавців;

— вилкова аплікатура в процесі гри сопілкаря технічно зручно поєднується з прямою, якою видобуваються звуки, що в мелодії виконують допоміжну орнаментальну функцію і утворюються, як звичайно, мікроальтераційно пониженими;

— вилкова аплікатура для гуцульських музикантів в основному (на денцівці і фоярці), нижньому і середньому (на фоярці) «строях» є визначальною, і завдяки вмілому її поєднанню з прямою аплікатурою виявляється можливим виконання музики в декількох тональностях діатонічних ладів мажорного і мінорного нахилів: іонійському, еолійському, дорійському, гармонічному, і мелодичному мінорі.

Дослідження виконавської аплікатури і музики дало можливість розібратися у деяких помилках, допущених нашими музикознавцями у зв'язку з тлумаченням «хроматичний звукоряд» гуцульської сопілки і його видобуванням за допомогою напівзатулених грифних отворів [3]. Так, С. Й. Грица у вступі до збірника «Украинские народные наигрыши» наводить приклад сопілкового хроматичного звукоряду із книжки Ст. Мерчинського «Музика Гуцульщини» [4], що належить, судячи за першим (вихідним) його тоном d^2 (Л/П), короткій фоярці з основним звуком d^2.

ПРИКЛАД 31

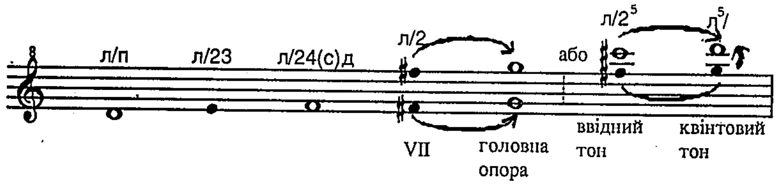


На основі аналізу наведеного звукоряду спробуємо зрозуміти, чи справді він хроматичний або ж діатонічний з альтерацією деяких звуків. Якщо виходити з того, що даний звукоряд виконуваний на фоярці d^2, то в такому разі третім його тоном повинен бути не f^2, а $fis^{2(3)}$, оскільки затулені грифні отвори верхньої групи і четвертий нижньої (Л/2) завжди дають альтерований тон, який є у гуцульській сопілковій музиці високим верхнім ввідним до головної опори $g^{2(3)}$ (Л/), або ж, будучи передутим у квінту, стає звуком cis^3, що служить ввідним тоном до квінти d^3. Звідси робимо висновок, що f^2 утворюється не за допомогою напівзакритого грифного отвору, а застосуванням вилкової аплікатури — зі слабкою подачею повітря — Л/24 с/д. (Приклад 32). Наступні за fis^2 неальтерові тони g^2 — a^2 — h^2 — c^2 видобуваються прямою аплікатурою (Л/, 23/, 2/, 0/0), а альтеровані gis^2 і cis^3 можуть бути утворені відповідно як похідні від звуків a^2 (вилкова аплікатура 23/23) і d^3 — при слабкій подачі струмка повітря в інструмент (пряма аплікатура Л/Пс/д) (Приклад 33). Таким нам бачиться реальне утворення на

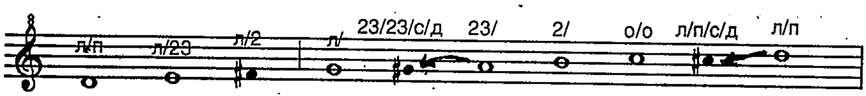
[3] Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2.— М.: Музыка, 1975.— С. 118; Скляр І. Подарунок сопілкарям.— К.: Мистецтво, 1968.— С. 5—6; Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцал.— М.: Музыка, 1986.— С. 8.

[4] Mierczyński St. Muzyka Huculszczyzny / Przygotował do druku J. Stęszewski.— Kraków, PWM, 1965.— C. 118.

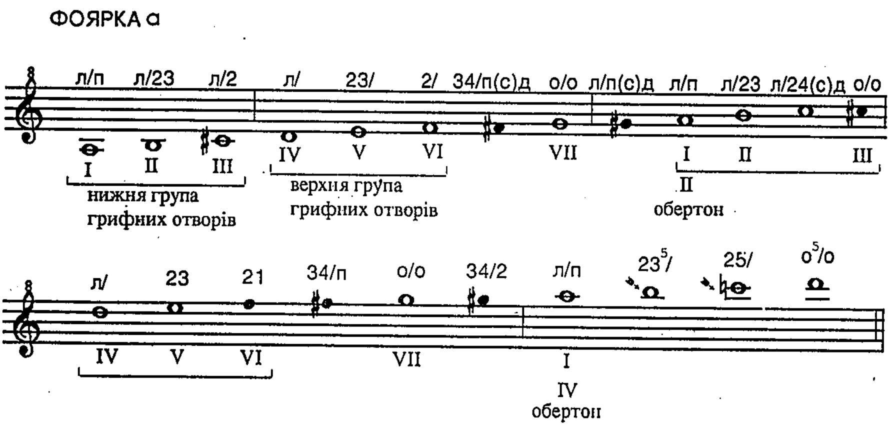
ПРИКЛАД 32



ПРИКЛАД 33



ПРИКЛАД 34



фоярці d [2] прямого звукоряду, наведеного Ст. Мерчинським. Зауважимо, що С. Грица, наводячи у вступі збірника даний звукоряд відкритої сопілки як хроматичний, не звернула увагу на істотний коментар із книжки Ст. Мерчинського, в якому мова йде про фоярку, що має визначену довжину — 36 см [5]. Саме ця обставина наводить на думку про те, що названий Ст. Мерчинський звукоряд характеризує не фоярку d [2] (довжина — 26,6 см, діаметр — 11 мм), а широкорозповсюджену фоярку «а [1]» (довжина — 36,5 см, діаметр — 12 мм), параметри якої ідентичні інструменту, досліджуваному польським музикантом. Із цього випливає, що в наведеному у книжці Ст. Мерчинського звукоряді, який належить фоярці «а [1]», пропущені нижні вихідні звуки a [1] — h [1] — cis [2], утворити ж їх можна лише прямою аплікатурою — Л/П, Л/23, Л/2. Отже, нижній пропущений у книжці трихорд фоярки «а [1]» (a [1] — h [1] — cis [2]) разом із зазначеним тетрахордом (d [2] — e [2] — f [2] — g [2]) становить у межах першої октави діатонічний звукоряд

[5] Там же.— С. 148.

мелодичного мажору, в якому шостий тон f^2 альтерується за допомогою вилкової аплікатури (34/П), а сьомий (g^2) підлягає альтерації через використання аплікатури звука a^2 (Л/П), але за умови подачі в інструмент слабкого струмочка повітря, завдяки чому між обома тонами (g^2 — 0/0 і a^2 — Л/П) утворюється необхідний звук gis^2 (Л/Пс/д) (Приклад 34). Із сказаного випливає, що Ст. Мерчинський представив у збірнику не хроматичний звукоряд, з діатонічний, а альтерацією лише тих побічних тонів, які визначають ладові нахили традиційної гуцульської сопілкової музики, тобто з пониженням або підвищенням терцових (↗ $f^{2(3)}$ ↗ $fis^{2(3)}$) і верхніх ввідних до квінтового або фіналісу (↗ $gis^{2(3)}$, ↗ a^3). Очевидно, відчуваючи сумнів у правомірності застосування терміну «хроматичний», автор узяв його в лапки.

На закінчення підкреслимо, що карпатські сопілкарі у процесі гри на традиційних інструментах альтеровані звуки виконують вилковою аплікатурою (бойки і гуцули) і прямою з квінтовим передуванням (гуцули), а не напівзатуленям грифних отворів, як про це пишуть не лише С. Грица, а й автори «Атласа музыкальних инструментов народов СССР» і навчального посібника «Подарунок сопілкарям» [6]. В останній праці стверджується можливість видобування на сопілках хроматичних звуків за допомогою напівзакритих грифних отворів. Ця думка, очевидно, перекочувала і в інші праці без належного науково-практичного її обгрунтування.

Bohdan YAREMKO

APPLICATURE IN ITS CONNECTION WITH MUSICAL STYLISTICS AND THE SHAPING OF THE CARPATHIAN SOPILKA MUSIC

This paper is a detailed study of the original applicature used by Carpathian musicians while performing sopilka pieces on Boiko pyshchavka, Hutsul dentsivka and foiarka.

[6] Украинские народные наигрыши.— С. 8; Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР.— С. 48; Скляр І. Подарунок сопілкарям.— С. 5-6, 32.

Станіслав ЛЮДКЕВИЧ

СПІВНІ ТА МЕЛОДІЙНІ ОСНОВИ Й ПРИКМЕТИ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Мабуть, ні один із світових поетів-ліриків не удостоєний такої кількості музичних обробок своїх творів (і то якраз вокальних), як Т. Шевченко *. Досить буде сказати, що вся наша вокально-музична література за останніх 70—80 літ (від 1860 р.) — п. в. поза церковними та народними піснями — це, мабуть, у добрій половині твори на слова Т. Шевченка **. Деякі з його чільних поезій, як «Заповіт», осягнули вже й рекордне число (понад 10) усяких музичних опрацювань відомих і анонімних композиторів, а також численні інші його вірші (як «Вечір», «Сонце заходить», «Чого мені тяжко», «Ой чого ти почорніло» та ін.) були по п'ять-шість разів покладені на музику до співу. Оцей великий нахил наших, а то й деяких чужих (польських та російських) музик до Шевченкових текстів ми не можемо пояснити лише тільки пієтизмом до поета або імпульсом, який давали щорічні святкові відзначення роковин його смерті ***, а хіба радше у спеціальних прикметах Шевченкової музи. Прикмети ці можемо звести до двох головних рис: 1) емоційності та стихійності вислову, або, інакше кажучи, безмежного ліризму його поезії; 2) par excellence співного та музикального характеру його поетичної форми, яка легко й без примусу підходить під мелодію.

Перша з тих ознак є, мабуть, уже ноторична і більше загальної натури та, може, не домагається детального розсліду. Друга натомість, більше технічно-формального характеру, хоч і була в нас кілька разів порушувана літературною критикою, але не діждалася повного систематичного розбору і тому потребує більш уважливого пояснення [1].

---

* Навіть великий німецький поет-пісняр Г. Гайне, хоча й його поезії клали на музику чільні композитори різних націй, має у музичній літературі певно не більшу від Шевченка кількість музичних опусів до своїх поезій, і то майже лише з літератури солоспівів.

** У бібліографії «Музики до «Кобзаря» (мабуть, усе ще не повній) ми начисляємо близько 400 творів майже всіх наших та деяких чужих композиторів.

*** Із творів, приміром, А. Міцкевича (незважаючи на щорічні відзначення його роковин шкільною молоддю) покладено на музику ледве кілька пісень, балад та сонетів головно С. Монюшком.

[1] Про мелодійні основи та прикмети форми поезій Т. Шевченка заговорили у нас уже в 1901 р.: див. цикл моїх статтей у «Молодій Україні» за 1901—1902 рр. п. з. «Про основу і значення співності в поезії Т. Шевченка». До цієї справи належать почасти ще праці: Х. Корша «Шевченко серед поетів слов'янства» (Повне видання творів Т. Шевченка, Київ-Ляйпціг, Укр. на-

Форма віршів Т. Шевченка так само, або й ще більше, ніж їх зміст, виросла органічно із співаної народної поезії, яка протягом довгих віків була нерозривна з мелодією. Отся довговікова зв'язь поезії із музикою мусила полишити сильну печать на формі тексту української народної пісні, а виразні посередні сліди цього впливу ми бачимо також у формі поезії Т. Шевченка *. Але коли ці «співні» признаки у тексті народної пісні є тільки пристосуванням його до мелодії у співі,— то в поезії Шевченка, творі мистецькім, призначенім до читання і речитування, вони набирають зовсім іншого, специфічного значення, і вони-то повинні становити увесь головний звуковий чар та ефект саме при декламації тексту.

Основи мелодійності поетичного складу взагалі, а зокрема в Т. Шевченка, можемо звести до ось яких головних ознак:

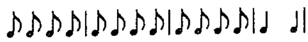
1) тісний паралельний зв'язок і симетрія періодів думок (і речень) із ритмічними періодами вірша; замкнення думки в кожній строфі, а то й поодинокім вірші. У зв'язку з тим появляються всякого роду «паралелізми» в будові думок з одного, та віршів або строф з другого боку.

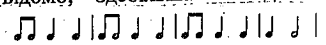
2) симетричний, правильний поділ вірша під оглядом ритмічної, як і логічної будови на «піввірші», а то й менші часті (т. зв. коліна).

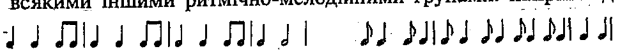
3) звучні прикмети вірша, що виявляються (поза шаблонними) кінцевими римами, які, до речі, у Т. Шевченка грають малу роль: а) багатьма побіч-

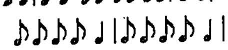
---

кладня, 1919.— Т. I.— С. 496—513), в якій автор ставиться до форми поезій Т. Шевченка трохи негативно та Б. Якубського: «Форма поезій Шевченка» (У зб.: Тарас Шевченко, за ред. Є. Григорука та П. Филиповича.— Київ, Держ. вид-во, 1921, с. 49—73). Пор. також: Kolessa A. Ukraińska rytmika ludowa w poezjach B. Zaleskiego.— Lwów, 1900.

У найновішій книжці, яка спеціально трактує цю справу (Смаль-Стоцький С.: Ритміка Шевченкової поезії, Прага, 1930) — автор її вважає конечним навіть для речитації Т. Шевченка значити ритміку його віршів не стопами, а музичними нотними вартостями, але робить це трохи довільно, поповнюючи при тім дві основні помилки. По-перше: зводить групи нотних вартостей, які мають виразити ритмічну схему вірша, непотрібно до однорідних тактів, котрі, як відомо, в українських народних піснях і в мелодіях, створених до поезій Т. Шевченка, не завжди даються заховати та потребують свобідного групування мішаних та нерівномірних тактів: прим.: $^2 4 + ^3 4$; $^4 4 + ^3 4 : ^5 4$; $^7 4$. Ця похибка автора вийшла із другої, важливішої його помилки, а зокрема: він інтерпретує дану віршову схему («коломийкову», «козачкову» чи «колядкову») усе тими самими вартостями нот: наприклад, коломийкову (8+6) такими, які звичайно виступають у танкових піснях цієї категорії: $^2 4$ 

колядкову (5+5) — усе тільки схемою: $^3 8$ забуваючи про те, що пісні з коломийковою схемою вірша мають, як відомо, здебільша мелодії із всякими іншими ритмічно-мелодійними групами: наприклад: 

 і багато інших.

Колядковим відповідають часто групи: 

і т. ін. Таке «спрощення» у нотній інтерпретації може бути вигідне, але воно, мабуть, ніяк не причинюється до зрозуміння та відчуття цієї прославленої мелодійності, багатства та краси форми при рецитації поезії Т. Шевченка, чого так бажав би автор.

* Про те, що Т. Шевченко не так складав, як «виспівував» свої поезії, можуть засвідчити його характерні слова про свою творчість: «несеться пісня, уже й забув, що навіялось».

ними римами «піввіршів» та «колін» посередині вірша *; б) багатьма асонансами голосних та приголосних симетрично розміщених у сусідніх та близьких складах вірша **; в) ітераціями та алітераціями (повторенням тих самих або схожих) слів та фраз ***. У зв'язку з тим являються всякого роду «паралелізми» в будові думки — з одного, та вірша або строфи — з другого боку.

4) З усіма тими прикметами в поезії Т. Шевченка йдуть у парі відомі його різні «неправильності» вірша: а) значна свобода у трактуванні кінцевих рим вірша ****, б) мінливість ритмічних наголосів у даній схемі *****, врешті

---

* Прим. $8=(4+4)$:
Не поляже, не розкаже;
Чия правда, чия кривда;
Стан високий, лист широкий;
Нехай злидні живуть тридні;
А внук косу несе в росу;
Вернітеся! дивітеся;
Рано-вранці новобранці;
Панували, добували;
Серце мліло, не хотіло;
А за ними молодими і т. д.
$6=(3+3)$:
Дівчина-дитина;
Літає, шукає;
Сумує, воркує;
Лісами, ярами
І мене не мине і т. д.

** Закувала зозуленька в зеленому гаї;
Все сумує,— тільки слава сонцем засіяла;
Задзвонили в усі дзвони...
Закричали гайдамаки: «Гине шляхта! гине!»;
Горить Корсунь, горить Канів, Чигирин, Черкаси;
З булавами, з бунчуками;
Край дороги широкої (пор. часте: по полю, додолу та ін.)
Серце рвалося, сміялось, виливало мову;
За карії оченята, за чорнії брови і т. д.

*** Біля себе:
Одна, одна, як сирота;
Тонка, тонка та висока;
Довго, довго кров степами;
Текла, червоніла.
Текла, текла та й висохла;
Ой одна я, одна;
Ой люлі, люлі;
Ой нема, нема;
Гетьмани, гетьмани;
Чигирине, Чигирине;
Боже, Боже!

Переділені:
Ой Дніпре мій, Дніпре;
Минають дні, минають ночі;
Чого мені тяжко, чого мені нудно;
Доле, де ти, доле, де ти?
В своїй хаті своя правда;
В чужій хаті чужі люди;
«Отут з муштри виглядала, отут розмовляла,
А там... а там... сину, сину!»;
Хіастично зіставлені:
Гомоніла Україна, довго гомоніла;
Зажурились чумаченьки, тяжко зажурились;
Мабуть я її навіки, навіки покинув і т. д.

**** У гаю — не має;
брови — мову;
на Подолі — воля;
пана — жупані;
кануть — Украйні;
гирлі — посадили і т. д.

***** Особливо ж б'є ця змінність у вічі в ритмічних схемах коломийкових $(8+6)$, «шумкових» $(8+8)$ та споріднених з ними,— а саме в обох піввіршах групи $8=(4+4)$: Ду́ми мої ду́ми та: У Ки́єві на Подо́лі; Пере́бендя стари́й, сліпи́й, і т. д. відтак і в групі 6: Ли́хо мені з вами та: В степу́ як били́ну; Як свою́ дити́ну і т. д. У зв'язку з тим стоять також часті появи змінності наголосів у нашій мові: Украї́на, дівчи́на, дівчино́нька, тихесе́нько — побіч: Укра́їна, ді́вчина, дівчи́нонька, тихе́сенько; тебе́ — до те́бе, мене́ — до ме́не, буде́м — бу́дем і т. д.

в) мінливість самої ж ритмічної схеми в тій самій поезії *. Із тих співних признак згадані під 1) і 2), а також і під 4) є спільні також українській народній пісенній формі; натомість появи різних звучних асонансів та алітерацій, вичислені під 3 а, б, в, розвинулися головно в поезії Т. Шевченка у цілу систему; у народній співаній пісні вони мають другорядне значення і виступають тільки винятково в її кращих зразках. Це одна різниця. Друге — не можна нам забувати й того, що на форму Шевченкового вірша зложилися ще й деякі чужі та свої літературні впливи. Явним доказом цих впливів у Шевченка є такий частий у нього ямбічний тетраметр/∪´∪´∪´∪´∪// /∪´∪´∪´∪´/, що займає близько 30 відсотків загалу віршів, якого поет вживає нераз поряд із коломийковою та «колядковою» схемою. Зате ж його часто вживана схема: 6+6 («Гетьмани, гетьмани, якби-то ви встали»; «Ой, Дніпре мій, Дніпре» і т. д.) могла бути безпосередньо взята з української народної поезії, в якій вона часто зустрічається (порів.: «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «Калино-малино, чого в лузі стоїш» і т. ін.), хоча й вона подибується також в інших слов'янських народних піснях і прийнялася уже й у мистецькій польській літературі.

І не можна нам ніяк погодитися з тезою проф. С. Смаль-Стоцького («Ритміка Шевченкової поезії», с. 24) нібито в поезії Т. Шевченка взагалі не було ямбічного вірша (який, до речі, був на Україні поширений здавна, іще перед «Енеїдою» Котляревського, написаною у цій ритмічній схемі), та що його треба розуміти як «колядкову схему». Такі партії у Шевченка, як:

Реве́ та сто́гне Дніпр широ́кий,
Серди́тий вітер завива́;

Не на́м на прю́ з тобо́ю ста́ти!;
Мина́ють дні́, мина́ють ночі,

і багато інших є par excellence ямбічного характеру як своєю зовсім правильною віршовою схемою і наголосами, так і всім своїм ритмічним виразом, і всякий, хто має почуття поетичного чи музичного ритму, тільки так їх мусить розуміти. Інша річ, що в деяких поезіях Т. Шевченка цей ямбічний ритм виступає не так яскраво та перемішується випадково з колядковим. Але у всіх тих випадках, де ця ямбічна схема раптово міняється на коломийкову, це не є «перемішування», а свідома виразна заміна ритму, умотивована рівночасною зміною усього настрою і змісту поезії **. Те ж саме треба сказа-

---

* Шевченко переходить часто від «ямбічного тетраметра» або від «колядкової схеми» вірша (6+6 або 5+5) до коломийкової схеми («Кавказ», «Минають дні», «Іван Гус» і ін.). Але не діється це в нього знов так довільно і випадково, як дехто думає.

** Ось приклади:

1) «Кавказ»
Не нам на прю з тобою стати! (ямби)
Не нам діла твої судить!
Нам тільки плакать, плакать, плакать
І хліб насущний замісить
Кровавим потом і сльозами.
Кати знущаються над нами,
А правда наша п'яна спить.

Відтак зараз:
Коли вона прокинеться?
Коли одпочити

2) «Іван Гус»
Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить,
А на апостольськім престолі
Чернець годований сидить.
Людською кровію торгує
І рай у найми віддає!
О Боже, суд твій правий всує,
І всує царствіє твоє.

Розбійники, людоїди
Правду побороли,

ти про раптову заміну колядкових спокійних схем (6+6) коломийковими: «Кавказ», початок «За горами гори...», а відтак: «Споконвіку Прометея там орел карає» і т. д. у коломийковій схемі. Подібно дальше в середині цеї поезії.

Помітне ще й те, що ямбічний вірш літературного походження, як також і колядкова схема 5+5 («Сонце заходить») Шевченка мають переважно правильні наголоси, згідні з наголосами мови; у схемі 6+6 уже бачимо деякі відміни. /´◡´◡´◡/◡´◡/◡´◡/ Найбільша мінливість, як сказано, панує у схемах 8+8, 8+6, особливо ж у групі 8.

Отже, ритмічна форма поезій Т. Шевченка не має якоїсь виробленої теоретичної системи, а хитається між літературними та простонародними принципами і зразками. Але ця формальна хиткість та безсистемність у Шевченковій формі тільки позірна: коли ритмічну форму Шевченка нам тяжко звести в якісь точні теоретичні закони та рамки, то, проте, в ній всевладно панують одвічні закони великої, правдивої поетичної краси та естетики.

Покладання мистецької літературної поезії на музику вводить нас у цікаву, але й вельми складну («вагнерівську») проблему з'єднання двох різних, уже самостійних та емансипованих галузей мистецтва — поезії і музики — в однім мистецькім завданні, для одного суцільного естетичного враження. Цей, так би мовити, поворотний процес синтезу двох мистецтв, уже розділених історичною еволюцією, не є такий простий, як був колись у добу доісторичну, коли поезія і музика народжувалися як органічна нерозривна цілість.

Самостійна поезія і музика, живучи вже «своїм життям», виробили собі окремі, часто неподібні естетичні умови та основи як у формі складання, так і в засобах, способі виразу та умовах естетичного ефекту. У поезії витворилися уже й такі, так би мовити, амузикальні, неспівні форми вірша, які рішуче вже до співу не придатні, а тільки до рецитації. Більші епічні оповідні поеми *, рефлексійно-дидактична поезія, сатира, навіть сонети з своєю кованою формою віддалилися та відчужилися від музики (а саме від співу) як своєю натурою, так і формою **. Для вокальної музики залишилися хіба тільки «чиста» (чуттєва, настроєво-емоційна) лірика та пісенні лірично-епічні жанри — балади, романси, казки і т. ін. Шевченкова поезія — це якраз того роду лірика й лірична епіка: майже всі його найбільші історичні та побутові поеми («Гайдамаки», «Невольник», «Катерина») пронизані ліричними епізодами *** і весь тенор оповідання суто суб'єктивний, ліричний.

Ляжеш, Боже, утомлений? Осміяли твою славу,
І нам даси жити!
Подібне: 3) Минають дні
Бо вже не плачу й не сміюсь... (ямби)
Доле, де ти! Доле, де ти? (коломийки)
Гл. ще «Причинна»: початковий образ природи в ямбах, відтак оповідання від слів «В таку добу під горою» — у коломийковій схемі.

* Епічна поезія навіть у первісному своєму вигляді (у греків і в нас) була радше музикальною рецитацією, ніж співом. І сьогодні в мистецькій музиці оповідаючи партії в ораторіях та операх є звичайно тільки (співно) рецитовані для відрізнення їх від арій та хорів.

** Прикладом неспівного характеру поезії можуть послужити хоч би й «Каменярі» І. Франка із своїм довгим, кованим віршем та одностайним, стриманим тоном. Нікому з музиків, мабуть, не могло б прийти на думку покладати цей вірш загалом до співу.

*** Не згадуючи вже про такі балади, як «Причинна», «Тополя», у яких надмір ліричних дигресій може подекуди й відбирає їм баладне забарвлення.

Так само його рефлексія та сатира є наскрізь чуттєвого, емоційного характеру. Усе те, правда, ураз із співними прикметами вірша уможливлює та полегшує музикам справу творчого поєднання кожної Шевченкової поезії з музикою. Але це полегшення може стати двосічним мечем для музики і Шевченка, тобто може мати і фактично мало також некорисний вплив на самі музичні твори до «Кобзаря».

Як уже сказано, у поезії та музиці — у добі їх самостійного мистецького розвою — здавна вже утвердили свою силу та панують зовсім окремі та часто неподібні закони й естетичні умови. Поетичний твір, красу якого маємо аперцепувати при рецитації тексту, та той сам поетичний твір, призначений загалом до співу,— це дві зовсім окремі мистецькі категорії, яких не можемо міряти тими самими естетичними критеріями: коли якась поема, рецитована загалом, може дати повне естетичне задоволення, то ідентичний текст тієї ж поеми, хоч би якнайкраще й найбільш виразово укладений до співу,— може вийти твором із формально-естетичного та музичного боку недоладним, недоцільним, не справити ніякого враження у виконанні. І тому, хоча й уся Шевченкова поезія без винятку є співна і придатна до співу, то з того ще не виходить, щоби можна було кожну його поезію з рівним правом і успіхом покласти на музику і то ще й усю. Передусім мусять відпасти нам великі за розмірами оповідні поеми, такі як «Гайдамаки», «Наймичка», «Катерина», «Невольник» та ін., яких ніхто з поважних музиків не брався і не береться покладати на музику загалом, а вибирає собі тільки (як, наприклад, М. Лисенко та ін.) окремі вставлені в поему пісні або особливо ліричні чи драматичні винятки («Гомоніла Україна», «Молітесь, братія» з «Гайдамаків», «Дума» з «Невольника»). Але також ні одна з коротших поем, таких як «Гамалія», «Княжна», балади «Причинна», «Тополя», «Утоплена» та ін. не дочекалася досі суцільної вокальної обробки відомих композиторів *, а тільки були опрацьовані малими частинами поодинокими ліричними піснями, вплетеними в ці твори. Навіть короткі ліричні поезії, як «До Основ'яненка», «На вічну пам'ять Котляревському», «Посланіє», «Кавказ» М. Лисенко та інші композитори покладають на музику не загалом, а у винятках або скорочені, підбираючи собі в них відповідно сконцентровані, витичні лінії для своєї музичної концепції твору.

До вокальних композиторів ми взагалі мусимо a priori поставити ось які основні вимоги чи бодай дезидерати естетичної, а то й моральної натури**:

1) Музика вокальна, що, спираючись на поезію, хоче з нею органічно з'єднатися, мусить змагати до піднесення та підкреслення усієї краси, яка поезії є властива, достроїтися до неї усіма музичними засобами, а не нівелювати питомих рис поезії, підсуваючи їй у музичній інтерпретації щось чуже, невластиве. Інакше кажучи, вокальна музика мусить так підходити до поетичного тексту, щоб його виразовим прикметам та красі сприяти та служити, а не приголомшувати їх музичними ефектами, хоч би навіть самим собою і гарними.

---

* Усі відомі мені спроби деяких недосвідчених композиторів створити музику до цілості балад «Причинна», «Тополя» або й до «Гамалії», закінчилися звичайно повним провалом авторів і то не тільки з причини їх малої технічної спроможності, а й також із фактичної неможливості дати до тих творів вдалу вокально-музичну форму із текстом, співаним in continuo.

** Нагадую тут глибокі слова: Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen.

2) З другого боку, вокальний музика мусить тямити і про те, щоб покладена на текст його музика, як музична композиція, сама про себе (подумана без тексту) була змістом та формою з будь-якого погляду мистецька, гарна та логічна.

Уже й із зіставлення отсих двох чинників ми бачимо всі труднощі вокального творця, який, щоб цілком відповісти завданню, мусить нераз лавірувати, немов між Сціллою та Харібдою.

Стосовно ж Шевченкової поезії треба нам ці конечні вимоги до вокальних композиторів ось як спрецизувати: по-перше, мусить вокальний музика при підході до поезії Т. Шевченка тямити, що ця поезія, як зазначено, змістом і формою кориниться якнайглибше у народній українській пісні та що без основного знання і глибокого почуття народної мелодики і ритміки неможливе повне розуміння і відчуття форми та створення справді гарної музики до Шевченкової поезії.

З другого ж боку, поезія Т. Шевченка як твір мистецький, літературний, без порівняння вищої категорії, ніж колективна народна пісня, а до того доволі складний, вільний та химерний, вимагає такого ж літературного, мистецького трактування від музик, тобто домагається від них і всіх засобів музичної техніки, і висококультурного естетичного смаку. Т. Шевченко, хоча й нібито сам невчений кріпак, не терпить музичного дилетантства та неуцтва.

Коли ж ми отсе приступаємо до короткого перегляду чисельно об'ємистої музичної літератури (понад 250 творів) до «Кобзаря», то зараз таки на вступні треба нам ствердити, що наша музика, попри весь пієтизм до поета, зробила йому, може нехотячи, кривду: велика, хтозна чи не більша, частина музики до «Кобзаря» — це твори або надто примітивні, або незрілі за формою і фактурою, твори більш або менш дотепних музикальних аматорів, дилетантів, або знов твори малоталановитих чи замало чуйних до української народної сфери фахівців, які не вміли підійти до творів Т. Шевченка так, щоб своєю музикою оригінальну красу поезії піднести, а не знецінювати. Позірна легкість, з якою поезії Т. Шевченка підходять під мелодію (а саме під мелодію народних пісень) тяжко помстилася як на творах тих композиторів, які наївно думали, що «до Шевченка вистарчить підібрати кусок відповідної народної мелодії» (тобто музику сяк-так народного характеру, та, очевидно, простої, нескладної фактури), як і на тих, що легковажили собі труднощі, які випливали із специфічних прикмет Шевченкової форми та повірили лише законам свого музичного фаху.

З огляду на те, що переважна частина музики до «Кобзаря» Т. Шевченка є розсіяна по різних малих, нераз тільки підручних виданнях, та що значна кількість більших, часто виконуваних музичних творів до Шевченка залишається і досі недрукована, вважаю потрібним скласти в міру можливого повну бібліографію цих композицій, після творів поета і категорій творів музичних. Бібліографія не може мати в наших умовах претензії на цілковиту повність і точність: мабуть, бракуватиме в ній деякого числа менш відомих авторів із Великої України. Також у переважній часті важко було точно усталити хронологію написання і видання творів, які звичайно в нас друкують без дати часу і місця *. Але все-таки зібраний нами матеріал обій-

* Уся музична література до Т. Шевченка написана в 1860—1934 роках. Найбільше сумнівних дат є у минулому столітті, і вони коливаються не раз у межах навіть 10—20 літ.

має головну частину творів «Музики до «Кобзаря», та дає змогу витворити новий погляд на ставлення нашої музики до Т. Шевченка *.

1934 р.

Stanislav LIUDKEVYCH

SINGABLE AND MELODIOUS FEATURES OF SHEVCHENKO'S POETRY

The author examines the components of the style of Shevchenko's poetry from the point of view of their musicality. According to S. Liudkevych the main reason of the poetry's melodiousness is in its ogranic ties with the Ukrainian folk song. The author analyses rhythmical schemes of Shevchenko's poems, pointing out the changeability of their rhythmical stresses, free treatment of final rhyming as well as their sound features — assonances, iterations, alliterations and the like. This paper is a study of poetry and music as two juxtaposed kinds of art.

---

* Стаття С. Людкевича «Співні та мелодійні основи й прикмети в поезії Т. Шевченка», надрукована вперше. Вона є однією з літературознавчих праць композитора і становить другу, значно скорочену і змінену редакцію його ранньої статті «Про основу і значення співності в поезії Т. Шевченка», написаної 1901 р. і тоді ж надрукованої у журналі «Молода Україна». Літературознавчий аналіз кожного разу йшов у парі з музикознавчим: у 1902 р. такою супровідною була стаття «Про композиції до поезій Т. Шевченка», у 1934 — «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». Статті з 1901—1902 рр. збігаються з початком праці С. Людкевича над кантатою-симфонією «Кавказ», а в 1934 — над кантатою «Заповіт»; вони свідчать, яку грунтовну аналітичну роботу провадив композитор, приступаючи до написання цих двох монументальних музичних полотен.

Варто додати, що С. Людкевич неодноразово виступав із доповідями на цю тему, зокрема в березні 1911 року на Науковій конференції НТШ до 50-річчя смерті Т. Шевченка («Шевченкові поезії у музиці») та в січні 1914 р. в ювілейний рік — з нагоди 100-річчя від дня народження поета — від Товариства українських наукових викладів ім. П. Могили, членом якого він був, з доповіддю «Значення Шевченка для української вокальної музики». *Зеновія Штундер.*

Любов КИЯНОВСЬКА

СИМФОНІЧНІ ПОЕМИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ ПІЗНЬОРОМАНТИЧНОЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Творчість Станіслава Людкевича у слухачів переважно асоціюється з масштабними хоровими і вокально-симфонічними творами, такими, як «Кавказ», «Заповіт» чи «Наймит». Симфонічні поеми, за винятком «Каменярів» та «Рондо юнаків», звучать нечасто, та й у теоретичних розвідках, присвячених творчості славетного західноукраїнського композитора, їх згадують переважно побіжно, не загострюючи уваги на стилістичних, мовних особливостях його оркестрового стилю.

Однак серед шістнадцяти творів С. Людкевича, написаних для оркестру, не лише ці два, найбільш популярні, вартують належної уваги. Незаслужено нехтують виконавські колективи «Меланхолійний вальс», «Подвиг», «Наше море», «Не забудь юних днів» і особливо «Мойсей», що становлять значну мистецьку цінність. У них своєрідно перевтілені кращі традиції пізнього західноєвропейського романтизму, такі як барвистість, експресивність гармонічної мови, багатство і декоративність оркестровки, окреслена інтонаційна символіка. Та вони осмислені крізь призму сучасної композитору проблематики, у тісному зв'язку з джерелами національної музичної культури. У такій «європеїзації» українського художнього стилю С. Людкевич стоїть поруч із такими митцями, як Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Олександр Мурашко, Олена Кульчицька та багато інших. Чутливо сприйнявши і критично осмисливши пізньоромантичні тенденції музичного мистецтва й естетики, композитор віддав їй данину і як теоретик (у докторській дисертації «Дві проблеми розвитку звукозображальності» [1]), і як творець. Він звертається, зокрема, до симфонічної поеми — найбільш гнучкої і досконалої форми романтичної музики, і створює десять поем вельми різних як за образними сферами, так і у трактуванні принципу поемності, співвіднесенні конкретно-понятійного і специфічно-музичного компоненту цілісного художнього образу.

Коротко зупинимось на естетичних поглядах композитора, що торкаються проблеми програмності в музиці, і ширше — взаємодії слова і музики.

---

[1] Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності // Людкевич С. Дослідження і статті / Ред. М. Гордійчук.— К., 1976.— С. 19—106.

У згаданій праці «Дві проблеми звукозображальності» С. Людкевич виділяє «два найбільш важливі діаметрально протилежні елементи звукозображальності: 1) наслідування голосів і шумів природи, що народилося із загальної схильності людської натури до наслідування і глибоко кориниться у народній поезії і музиці і під їх безпосереднім впливом з'являється також на початковому етапі професійної музики; 2) тенденція музики до виразу почуттів, яка, виходячи з емоційних викриків дикуна чи дитини, уже в церковному хоралі, як і в деякій примітивній (вокальній) музиці досягла в емоційному відношенні високого ступеня виразності...» [2]. Тут найважливішим є те, що С. Людкевич виводить сутність програмності не з літературних джерел, а з народної обрядовості і синкретичного характеру первісного мистецтва, підкреслюючи, що якраз у професійній багатоголосній музиці безпосередній вираз почуттів стверджувався «лише поступово і різними окружними шляхами».

Однак вищим видом звукозображальності дослідник вважав драматичну програмну музику і вказував на досягнення симфоністів XIX-го століття, починаючи від Бетговена, як на вершину її еволюції, «так як у ній обидва названі елементи — об'єктивно і суб'єктивно наслідувальні виразові принципи — зливаються у більш чи менш визначеному характерному змісті у відповідній музичній формі» [3]. Це суто романтична позиція стосовно програмності, відповідно до якої «закони» даного образного задуму диктують і структурне вирішення, драматургійну логіку. Але й джерела так званої «драматичної» програмної музики С. Людкевич знаходить у старовинних народних обрядових дійствах з їх сюжетними колізіями: у пантомімах, театралізованих святах, вертепах тощо. Ця позиція композитора вже не збігається з традиційною романтичною естетикою, яка проголошувала передусім літературну орієнтацію програмності (згадаємо іронічне зауваження К. Дебюссі: «Берліоз бродить серед штучних квітів»).

Для мистецьких пошуків початку двадцятого століття літературщина відходить у минуле, натомість вельми актуальною виявляється спрямованість на «праджерела», повернення до первісних синкретичних форм. Через декілька років після написання даної теоретичної праці аналогічні пошуки укладуться як художній результат у «Весні священній» І. Стравинського і «Скіфській сюїті» С. Прокоф'єва, фольклористичній діяльності Б. Бартока та З. Кодая, деяких інших явищах художнього життя Європи. У тому сенсі дисертація С. Людкевича відобразила найбільш прогресивні тенденції сучасної йому музичної науки.

В контексті даної статті неможливо поминути статті С. Людкевича, присвячені взаємодії поетичного слова і музики. Вони теж відбивають певні романтичні переконання автора, зокрема погляд на об'єднання музичної і словесної «матерії» як двох самостійних художніх укладів, як виразу двох неповторних мистецьких індивідуальностей. Наприклад, у статті «Про композиції до поезії Т. Г. Шевченка» дослідник зазначає: «Всякий музикант, хоч як намагався б, не в силі присвоїти собі всієї сфери чуття і світогляду поета, не в силі відчувати його чуттям, розуміти його інтелектом, а тільки пропускає їх, немов через фільтр, через призму свого власного чуття, влас-

[2] Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності...— С. 21.
[3] Там же.— С. 22.

ного інтелекту, отже, хоч-не-хоч змінює фізіономію поета, немов нівелює його індивідуальність своєю» [4].

У цій тезі сформульована думка про право композитора (як і будь-якого митця) створити власну художню концепцію на основі певного літературного джерела, розставити в ньому суб'єктивні символи, акценти. Це теж типово романтичне ставлення до літературного образу — чи у втіленні тексту романсу, чи оперного сюжету, чи оголошеної програми інструментального твору — для естетики С. Людкевича цілком органічне.

Але далі автор робить поправку, дуже знаменну для розуміння його програмного мислення, орієнтованого на літературний прообраз: «Свідомий того всякий музикант при компонуванні музики до якої-небудь поезії повинен мати докори совісті в тім напрямі та старатись у формі і змісті принаймні якнайближче ввійти в зміст і поетичну сферу даної поезії і самого поета» [5].

Важливо, що він наголошує тут передовсім не на сюжетній адекватності, збереженні певної послідовності розвитку та важливіших елементів літературної фабули, а саме на необхідності донести до слухача атмосферу, дух поетичного першоджерела. Така позиція була притаманна Людкевичу і як дослідникові, і як композиторові.

Визначивши основні естетичні передумови трактування програмного жанру в теоретичному доробку С. Людкевича, зупинимось на його найважливіших творчих здобутках у цьому жанрі. Цікаво зіставити симфонічні поеми українського митця з аналогічними за формою творами провідних західноєвропейських романтиків і постромантиків, передусім Ф. Ліста, Р. Штрауса, Б. Сметани, Я. Сібеліуса. Такий метод порівняльного аналізу виявить і типові риси пізньоромантичного художнього мислення С. Людкевича, сформованого віденською школою, і його індивідуальні особливості, пов'язані з українськими культурними традиціями, національною ментальністю, особистими переживаннями і роздумами.

У вихідній позиції трактування жанру в С. Людкевича органічно співвідноситься зі згаданими композиторами — симфонічна поема мислиться ними як образно конкретніша, обумовлена зовнішніми понятійними факторами музична форма. Тематичні групи теж зачіпають ті образні сфери, які переважають у попередників С. Людкевича: літературна символіка і стилізація національних фольклорних джерел, відгук на пекучі проблеми сучасної історії і пейзажна лірика. Особливо слід підкреслити зв'язок із симфонічними поемами Б. Сметани і Я. Сібеліуса, оскільки в них теж дуже часто підкреслювалась патріотична ідея, втілена крізь призму народних легенд, переказів, символів («Влтава», «Шарка», «Вишеград» та інші поеми з циклу «Моя Батьківщина» Б. Сметани, «Туонельський лебідь» та інші поеми на сюжет «Калевали» Я. Сібеліуса). Історико-патріотична тематика жанру розроблялась також за аналогією з літературою, особливо слов'янською, де саме в поемах вельми часто піднімались соціальні й національні питання (згадаємо Т. Шевченка: «А історія — поема вольного народу»). Однак індивідуальне втілення поемних принципів у С. Людкевича значно відрізняється від західноєвропейських стереотипів.

Згідно з традицією, симфонічні поеми С. Людкевича виразно поділяються

[4] Людкевич С. Про композиції до поезій Т. Шевченка: Дослідження і статті.— С. 127.

[5] Там же.— С. 127.

на дві групи: перша репрезентує умовну, узагальнену програмність, де назва орієнтує або на національний колорит, підкреслений певним фольклорним жанром («Веснянка», «Колядниця», «Галицька рапсодія»), або містить вказівку на достатньо абстраговане поняття, що може мати безліч суб'єктивних тлумачень («Подвиг», «Рондо (пісня) юнаків», «Дніпро»). Значення програмного прообразу тут невелике, психологічна установка, що виникає у слухача на підставі такого попереднього пояснення, надто розпливчаста і суб'єктивна, об'єднана лише приблизними загальними емоційними передбаченнями. Твори з фольклорними назвами взагалі до програмного жанру належать умовно, оскільки у програмі немає суто позамузичних понять.

Тому доцільніше розглянути співвідношення програми і музичного твору на прикладі симфонічних поем, навіяних літературними образами. Це «Меланхолійний вальс» за новелою О. Кобилянської; поетичні строфи І. Франка надихнули композитора на створення «Каменярів», «Мойсея», «Не забудь юних днів». Принагідно згадаємо «Наше море» з хоровим епілогом на слова О. Олеся та увертюру «Ой не ходи, Грицю» за драмою М. Старицького.

Як бачимо, композитор звертається до національної сучасної йому літератури, до творчості письменників, відомих як своєю національною заангажованістю, так і новаторськими пошуками у прозовій та поетичній стилістиці. Вже в самому відборі програмних джерел С. Людкевич принципово відрізняється від згаданих попередньо митців, що трактували симфонічну поему скоріше в руслі ретроспективної образності, найчастіше звертаючись до античних, ренесансних, легендарних тем, хоч і втілювали їх із позицій сучасного бачення світу. У С. Людкевича помітна тенденція до вибору програмної тематики з рельєфними філософськими багатозначними образами-символами («Каменярі», «Мойсей»), але їх пов'язаність із певним історико-соціальним та національним контекстом набагато очевидніша, аніж популярних у західноєвропейській музиці міфологічних персонажів чи «блукаючих» героїв, як Дон Жуан чи Фауст.

Таким чином, психологічна установка слухача на підставі таких програмних джерел з погляду об'єктивних передумов становлення музичного образу буде конкретизована в національному, стилістичному плані, зможе «стикуватись» із певною історичною епохою. Щодо сюжетних передбачень, то в «Меланхолійному вальсі» та «Мойсеї» вони можуть включати визначений напрямок і послідовність подій, а в «Каменярах» і «Не забудь юних днів» будуть тяжіти до більшої узагальненості і нерозчленованості сюжетних епізодів.

Яким же є співвідношення драматургії симфонічних поем С. Людкевича і їх програмного прообразу? Насамперед слід зазначити, що в кожному конкретному випадку таке співвідношення вирішується індивідуально, позначене своєрідними особливостями. Але загалом можна констатувати перевагу специфічно-музичних законів конструктивної логіки над диктатом позамузичної сюжетності, що призводить до подолання стереотипів певної структури і утворення так званих «контрастно-складових форм». С. Людкевич не вдається до вирішення проблеми форми в симфонічних поемах через рівноправний синтез, скажімо, рондо, варіацій і сонати, яку «Тілі Уленшпігелі» Р. Штрауса. Пріоритет сонатного мислення помічається у всіх поемах українського композитора (цікаво, що у Фортепіанному концерті, у І частині, спостерігаємо набагато вільнішу трансформацію принци-

пів сонатності). Відповідно можна стверджувати узагальнене втілення конкретно-сюжетної програми — знову ж на противагу європейським романтикам, особливо Р. Штраусу, який у «Тілі Уленшпігелі» та «Дон Кіхоті» позначає у партитурі певні програмні епізоди. С. Людкевича у всій програмній фабулі цікавить лише її основне конфліктне зерно, яке служить для композитора імпульсом драматичного розвитку. Звичайно, такий конфлікт цілком природно вкладається у рамки сонатності, однак визначити конкретні програмні паралелі того чи іншого епізоду симфонічної поеми так, як це роблять дослідники поем Ф. Ліста чи Р. Штрауса, неможливо. Утруднює розпізнавання сюжетних «вузлів» у музиці ще й те, що у своїх поемах С. Людкевич уникав розмежування цілісної композиції на доволі самостійні за змістом та тематизмом епізоди. Переключення, перехід від одного такого епізоду до другого, властиво, і створює ілюзію сюжетних поворотів і є аналогом розділів літературної поеми. У поемах українського композитора акцентується поступовий і тривалий процес становлення, кристалізації образу, подальший контрастний тематизм часто визріває у надрах попереднього, тоді як у пізньоромантичних поемах основна тема, як звичайно, дається відразу в рельєфному чіткому вигляді як епіграф, а потім уже піддається усіляким видозмінам. Та, зрештою, і принципу монотематизму — основного романтичного принципу поемності, у С. Людкевича немає. Він непотрібний, бо автор вдається до типового сонатного протиставлення двох або декількох самостійних за інтонаційним матеріалом тем.

Отже, із сказаного можна зробити висновок, що симфонічні поеми С. Людкевича за трактуванням природи самого жанру не повторюють західноєвропейські зразки, а являють цілком своєрідний етап його еволюції. Поемність для нього полягає у щільнішій концентрації дії, більш активному і стрімкому розвиткові, наявності драматичного конфлікту і піднесеному, бурхливому, справді романтичному тонусі самої оповіді. Іще одну ознаку літературного прообразу С. Людкевич конче зберігає у своїх поемах — це настрій, особливу атмосферу стилю письменника, про необхідність чого він сам писав у раніше цитованій статті. Пригадаймо принагідно, що в західних митців цей компонент програмного прообразу не трансформувався у музиці — стиль поем Ф. Ліста не змінюється від того, чи він звертається до В. Гюго, чи до античного міфу про Орфея, Р. Штраус дуже далеко відходить від легкого, світлого світовідчуття М. Сервантеса, і ще далі — від песимістично-філософської зосередженості Ф. Ніцше. С. Людкевич прагне донести до слухача не лише своє бачення образів, а й дух поетичного першоджерела. В цьому легко переконатися, зіставивши образний стрій «Меланхолійного вальсу» і поем за творами І. Франка. Тонус розповіді новели О. Кобилянської — нервовий, експресивний і водночас дуже особистий, по-жіночому камерний — блискуче відтворений у музиці завдяки модифікації стилю ліричних фортепіанних п'єс, розповсюджених саме в тому середовищі, яке описує письменниця (Й. Брамс, П. Чайковський, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен). У «Каменярах», «Мойсеї», «Не забудь юних днів» навпаки — постійно підкреслюється фресковий, об'ємний характер звучання, зіставляються дві сфери, особливо характерні для світобачення І. Франка,— філософські роздуми і героїка.

На підтвердження тези про індивідуальність втілення програми в кожній із названих симфонічних поем окреслимо основні моменти кореляції літературного джерела і музичного твору.

Хронологічно найбільш раннім із цієї групи творів є «Меланхолійний вальс», створений у 1919—1920 рр. Яскраві асоціації, навіяні музикою, виникають тут із постаттю і особистою драмою Софії — головної героїні, обдарованої піаністки, що гине, зрозумівши марність своїх сподівань. Серед усіх саме ця симфонічна поема найбільш стисло і послідовно відповідає сюжету, але знову ж таки відображає його через зміну емоційного забарвлення — спочатку настрій твору стримано-сумовитий, ближче до розповідного, пізніше наступає тимчасове просвітлення (відповідно до «епізоду надії» у новелі), у кінці напруга зростає швидко і стрімко, неухильно наближаючись до трагічної кульмінації, і в коді вальсова тема звучить як згадка про героїню, тобто тут витриманий змістовний ряд новели. Але ще більше обумовлена драматургія поеми описом того меланхолійного вальсу, який грала Софія, і котрий є найважливішим художнім символом новели. Цей прийом у літературі не новий, коли дія усього твору змодельована через вторинний художній символ, іноді запозичений з іншого виду мистецтва: досить згадати Ларго апасіонато (II ч. Другої фортепіанної сонати Л. Бетговена) у «Гранатовому браслеті» О. Купріна чи мотив вагнерівського Трістана в однойменній новелі Т. Манна. В Ольги Кобилянської музичні символи зустрічаються дуже часто. Людкевич просто відтворює зворотній процес, втілює описані літераторкою музичні передбачення у реальне звучання, тим паче, що передбачення відзначаються великою точністю: «Перша часть була весела, зграбна і елегантна. Друга змінилася. Почалося якесь глядання між звуками, неспокій, розпучливий неспокій. Спинялася раз по раз на басових тонах, то нижчих, то вищих, відтак покидала їх і переходила шалено скорою болючою гамою до вищих звуків... Весела гармонія згубилася; оставався сам шалений біль, торгаючий божевільно чуття, перериваний яснішими звуками, мов хвилевим сміхом... Урвала саме посередині гами, що летіла у вищі звуки, акордом несамовитого смутку»[6]. Неважко помітити, що вся композиція новели вкладається у цю драматургійну схему, що її переосмислює також і С. Людкевич, і єдиний зображальний ефект, який він запозичає з літературного прообразу,— це ефект увірваної струни як синоніму трагічної розв'язки.

Подальша за часом створення є поема «Каменярі» (1926 р.). Символічний образ поезії має мінімальні передумови для сюжету тлумачення, зате дає немало вказівок на звукозображальні прийоми. Це й удари молота, і голос пророка, що згодом, як грім, гримить, і те, як у «тисячні боки розприскалися штуки та відривки скали» і ще чимало інших. Проте С. Людкевич рішуче відкидає шлях зовнішніх наслідувальних аналогій. Звукозображальні елементи в симфонічній поемі дуже опосередковані й відіграють другорядну роль. Основну увагу він приділяє унаявленню провідної ідеї вірша, акцентуючи конкретно-історичний її сенс, «дешифрує» поетичний символ. Теми — це переінтоновані революційні пісні різних часів і народів, більше чи менше індивідуалізовані в оркестровому контексті. Композитор переводить дію з умовної символічної площини в реальну, персоніфікуючи каменярів. Драматургійна логіка твору обумовлена не лише програмною поезією, а й усім спрямуванням творчості І. Франка і близька також самому С. Людкевичу. Від непевності, хаосу, пітьми (у всіх трьох «франківських» поемах початкова тема побудована на традиційно романтичних «зловісних» інтона-

[6] Кобилянська О. Твори у двох томах // Т. І.— К., Дніпро, 1983.— С. 447.

ціях) через колосальну енергію подолання, драматичне напруження до апофеозу, могутнього ствердження, перемоги вольового, героїчного образу. Це той шлях, який ще окреслили давні римляни: «per aspera ad astra». Композитор у своїй поемі додає той «зоряний час», бо І. Франко не дає у вірші остаточної розв'язки подій. Ясна річ, тут сонатні принципи втілюються зовсім природно, бо поетичний прообраз не має виділених сюжетних епізодів. Однак особливістю сонатної форми є багатотемність, поява нового тематичного матеріалу наприкінці твору як своєрідне інтонаційне резюме. У самій структурі можна відзначити певний вплив куплетності, що зумовлена впровадженням пісенного тематизму.

У тридцяті роки створюється поема «Мойсей», яка остаточно була завершена до 100-річчя від дня народження поета, у 1956 році. Поема «Мойсей» у спадщині поета відіграла роль своєрідного програмного заповіту, тієї духівниці, яку митець залишає своєму народові. На це, зрештою, орієнтує і пролог. Зважаючи на філософсько-епічну концепцію поеми, зовнішніх подій тут не так багато, але поглиблено, об'ємно подається кожна з них, зовнішній реальний план доповнюється алегоричними відступами.

С. Людкевич, зберігаючи в найзагальніших рисах знайому з «Каменярів» композицію, інтерпретує її дещо інакше, відповідно до літературного джерела. По-перше, тут з'являється протиставлення суб'єктивного (як узагальнення філософських пророчних монологів Мойсея) і об'єктивного, сконцентрованого у сфері героїчного подолання (як відображення героїчного шляху народу, про що йде мова у Франковій поемі). Суб'єктивний образ, своєю чергою, представлений унісонними або частіше сольними інструментальними речитативами, надзвичайно експресивними — це ламана мелодична лінія у басах, позбавлена виразної ладотональної опори. Вона постійно «блукає», зримо втілюючи образ самотнього Мойсея у стражданнях і сумнівах. Уся дія відбувається не так щільно, повільніше, ніж у «Каменярах», і в той самий час експозиційності, як провідного способу викладу тематичного матеріалу, в симфонічній поемі немає. Натомість рельєфне представлення тем весь час долається безупинним проростанням інтонаційних ланок. Тому при прослуховуванні виникають найбільш виразні асоціації з Вагнером, з його «безконечною мелодією»: і спорідненість окремих тем, і ладотональні, гармонічні прийоми, і барвиста, густа оркестровка з розкішними колористичними і просторовими ефектами. Якщо в «Каменярах» узагальнена драматургійна схема вкладалась у чіткі, рельєфно окреслені структурні рамки і відрізняла завершеністю кожної тематичної думки, то в «Мойсеї» більш плинний, наскрізний розвиток, позначений глибинністю, неоднозначністю художнього образу. Ідея цілеспрямованої боротьби-подолання отримує у «Каменярах» плакатно-дійовий вираз, а в «Мойсеї» — філософсько-споглядальний, замкнений у рамках «динамічної статики».

Остання з аналізованих симфонічних поем — «Не забудь юних днів» — написана в 1956 році за юнацьким віршем І. Франка і репрезентує цілком довільне трактування поетичного джерела, яке не «стикається» з ним ні у своїй послідовності, ні навіть у провідних образах, тому що з музики елімінується образ «юних днів, днів весни, снів золотих», які обрамляють вірш. Очевидно, лірика видається С. Людкевичу не найхарактернішою образною сферою творчості І. Франка. Відтворюється той самий «хід подій», що і в двох попередніх поемах, ближче до «Каменярів», аніж до «Мойсея» і за драматургією, і за тематичним матеріалом. Можна висунути гіпотезу про те,

що композитор, на схилі літ підбиваючи підсумок своєму життю і віддаючи данину шани Каменяреві, у його ранньому вірші побачив ту мету, яку поет перед собою поставив і якій залишився вірним до кінця життя, як і сам С. Людкевич:

Лиш хто любить, терпить,
В кім кров живо кипить,
В кім надія ще лік,
Кого бій ще манить,
Людське горе смутить,
А добро веселить,—
Той цілий чоловік.

Програма співвідноситься із симфонічною поемою опосередковано, композитор акцентує у ній ті образи, які пізніше знайдуть продовження у творчості поета, будуть у ній провідними. Тому природною є близкість до попередніх поем, а також деяких інших «франківських» творів — хору «Конкістадори», кантати «Наймит». «Не забудь юних днів» може сприйматись як своєрідний підсумок, прощання з творчістю І. Франка.

Можна зробити висновок, що в інтерпретації романтичного жанру симфонічної поеми С. Людкевич виявляє диференційований підхід, керуючись власними творчими установками. Не копіюючи відомих йому зразків, він досягає вельми оригінального синтезу поетичного прообразу й оркестрової поеми.

Liubov KYIANOVS'KA

THE SYMPHONIC POEMS BY STANISLAV LIUDKEVYCH IN THE CONTEXT OF THE LATE ROMANTICISM IN WESTERN EUROPEAN CULTURE

In the article the orchestral work by the outstanding Ukrainian composer is researched in close connection with the gains of the late Romanticism in Europe. In the symphonic poems by S. Liudkevych the literary prototypes have received quite a differential incarnation: philosophically-generalizing («Moses»), symbolic («The Pioneers» — «Kameniari») — both after Ivan Franko's poetry, illustrating by the plot («Valse mélancolique») — after Ol'ha Kobylians'ka, picture-symbolic («Our Sea» — «Nashe More») — after Olexandr Oles'.

Дана ЗАБОРОВСЬКА

З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО ЖАНРУ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Оперний жанр традиційно вважається своєрідним показником, «барометром» загального рівня музичної культури кожного народу. І тому недаремно виникнення національних композиторських шкіл було пов'язане насамперед із музичним театром. Не обминула ця тенденція і українське музичне мистецтво другої половини XIX століття, адже саме в цей період на Україні почався процес формування національної опери, що його, як відомо, увінчала творчість класика української музики Миколи Лисенка, зокрема його опера «Тарас Бульба».

У нашій статті намагаємось поетапно простежити складний шлях становлення української національної опери в Західній Україні і виявити передумови та характерні риси цього процесу.

Проблема, поставлена в центрі дослідження, досить широка і торкається найрізноманітніших питань музичного життя Галичини і Буковини — становлення композиторської творчості, розвитку музичного театру, взаємозв'язків із Східною Україною, культурою інших народів. Конкретно зупиняємось на розгляді опер «Купало» А. Вахнянина, «Роксоляна» Д. Січинського та «Довбуш» С. Людкевича, які репрезентують найважливіші етапи кристалізації оперного жанру в Західній Україні.

Досі не було спеціального дослідження, яке стосувалось би питань розвитку саме західноукраїнської опери, хоча, на наш погляд, ця проблема актуальна й заслуговує на увагу фахівців.

Музикознавча література питання містить чимало публікацій, які тією чи іншою мірою пов'язані з обраним аспектом розгляду теми. Так, важливі факти, відомості подані в історичних, музичнокритичних та мемуарних матеріалах на зламі XIX і XX століть. Передовсім це рецензії та статті Івана Франка, присвячені Галицькому музично-драматичному театру [1], мемуари Анатоля Вахнянина «Спомини з життя» [2], випуски «Ілюстрованого музичного календаря» під редакцією Ромуальда Зариць-

---

[1] Франко І. Думки профана на музикальні теми // Зібр. творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 36.— С. 52—54; його ж. Руський театр // Зібр. творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 29.— С. 96—112.

[2] Вахнянин А. Спомини з життя.— Львів, 1908.

кого [3]. Живий образ епохи відтворюють публікації у газеті «Діло», яка часто відгукувалась на події мистецького життя Галичини.

Особливо цінний внесок у характеристику музичної культури Галичини кінця XIX — початку XX століть внесла багатогранна музикознавча діяльність С. Людкевича, зокрема його статті, присвячені галицьким композиторам, а також грунтовні дослідження «Про націоналізм у музиці», «Старогалицька пісенність XIX століття» та ін. [4]

Ми опирались також на матеріали сучасного українського музикознавства. Це — монографія М. Загайкевич «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.» [5], статті Й. Волинського «Музична культура Галичини 60-х років XIX ст.» [6], С. Павлишин «Опера «Роксоляна» [7].

Нотним матеріалом послужили численні зразки музики до театральних вистав М. Вербицького, В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, а також рукописи названих опер А. Вахнянина, Д. Січинського та С. Людкевича [8]. Наше завдання ускладнювалось тим, що партитури цих творів так і не були видані; вони існують у рукописних варіантах, зберігаються у різних архівах. Глибоку подяку висловлюємо Зінові Штундер, яка люб'язно дозволила користуватися рукописом опери «Довбуш» Станіслава Людкевича, що зберігається в особистому архіві композитора.

Формування українського музичного театру в Галичині пов'язане з процесом загального відродження національної культури в XIX ст. Діяльність представників «Руської трійці» та видання альманаху «Русалка Дністровая» у 1837 році знаменували новий етап у розвитку західноукраїнської культури. Паралельно з літературним відродженням відбувалися могутні зрушення і в галузі музики. Воно почалося з діяльності хорової школи при кафедральному соборі в Перемишлі, яка була заснована 1828 року. Тут навчались майбутні родоначальники так званої «перемишльської» композиторської школи — Михайло Вербицький та

---

[3] Ілюстрований музичний календар.— Львів, 1904—1907.

[4] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.

[5] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.

[6] Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. // Живі сторінки української музики.— К., 1965.— С. 55—120.

[7] Павлишин С. Опера «Роксоляна» // Питання історії і теорії української музики.— Львів, 1957.— Вип. І.— С. 71—99.

[8] Бажанський П. Весілє під свєто Йвана. Простонародна опера в 2 діях. Клавір.— Львів, наклад автора, 1908.— 40 с.; його ж. Довбуш. Чорногірський ватажок. Народна опера в 3-х діях. Клавір.— Львів, наклад автора, 1907.— 37 с.; його ж. Марійка. Татарська бранка з Коломиї. Народна опера в 2-х діях, грана на повний оркестр у Тернополі 1891 р. Клавір.— Львів, наклад автора, 1908.— 23 с.; Вахнянин А. Купало. Опера на 4 дії. Рукописна партитура.— Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ АН України), від. рукописів, ф. 163, № 17/4, п. 7; Вербицький М. Підгіряни. Мелодрама в 3-х діях. Клавір.— ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 163, №20/15, п. 11; його ж. Настася. Драмат, оснований на історії руської з Галича. Партитура.— ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 163, № 25 / п. 13; Воробкевич І. Довбуш. Музика до драми Стечинського. Клавір.— К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН України. Архів Воробкевича, № 100; Людкевич С. Довбуш. Рукописна партитура і клавір. Архів композитора; Матюк В. Пролог до драми «Інвалід». Клавір.— ЛНБ АН України, від рукописів, ф. 163; № 79/15, п. 3; Рудницький А. Довбуш. Опера на 3 дії (незакінчена).— ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. І, № 668, п. 10; Січинський Д. Роксоляна. Опера на 3 дії. Клавір.— ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 163; № 88/10, п. 35.

Іван Лаврівський. У своїй творчості вони вперше звертаються до галицьких фольклорних джерел, зокрема до старогалицької пісні у двох її різновидах — патріотичної пісні-гимну та ліричної пісні. Цей жанр міського фольклору синтезував найрізноманітніші впливи. З одного боку — це українські, польські, угорські та інші фольклорні інтонації, з другого — мелодії популярних польських, італійських опер, австрійського зінгшпілю та ін.

Хвиля революцій, що 1848 року пронеслась над країнами Європи, стала відчутна і в Галичині. Внаслідок загального духовного піднесення засновується перший в Галичині український театральний гурток в Коломиї. Узимку 1848/1849 рр. організувався театральний гурток і в Перемишлі. Основою репертуару цих перших українських театрів були п'єси Івана Котляревського «Наталка-Полтавка», «Москаль-чарівник», театральні переробки творів Г. Квітки-Основ'яненка, Ю. Коженьовського та ін. Музичне оформлення цих вистав належало здебільшого Михайлові Вербицькому.

Новий етап розвитку західноукраїнського музичного театру та його розквіт пов'язаний із діяльністю культурно-мистецького товариства «Руська Бесіда». При цьому товаристві в 1864 році був відкритий перший український національний театр. Незважаючи на утиски австрійського уряду, цей театр аж до Першої світової війни був виразником ідей та поглядів передової громадськості Галичини. Актуальність сюжетної основи вистав, їх патріотична спрямованість, широкий демократизм зумовили популярність музичного театру «Руської Бесіди». Музичне оформлення вистав опирається в основному на побутові пісенні традиції. Музика до театральних вистав стала тим жанром, який синтезував основні сфери творчості композиторів-засновників «перемишльської» школи та їх молодших послідовників — Сидора Воробкевича та Віктора Матюка (хорові твори, обробки народних та старогалицьких пісень).

Провідним жанром музично-драматичних творів була так звана «співогра» (від німецького Singspiel), тобто народна побутова п'єса з музикою.

До жанрових різновидів співогри можна віднести оперету, водевіль, мелодраму. Музичне оформлення мали також драматичні твори історичного змісту.

Музика до театральних вистав являла собою переважно дивертисмент сольних, хорових та інструментальних номерів. Кожен персонаж протягом п'єси виконував одну або більше пісень, а групова характеристика дійових осіб розкривалася у хорах та ансамблях.

Найціннішою рисою музично-драматичних творів, які побутували в Галичині, було те, що в них від самого початку широко використовувалась народнопісенна сфера, а це, очевидно, дає підставу вважати «співогру» попередницею української опери в Західній Україні.

Завдяки талановитій музиці здобули широке визнання такі «співогри», як: «Підгіряни» М. Вербицького, «Обман очей» та «Пан Довгонос» І. Лаврівського, «Капрал Тимко» В. Матюка, «Микола Добущук», «Бідна Марта», «Гнат Приблуда» С. Воробкевича.

Поряд зі «співогрою» у її різноманітних жанрових варіантах у репертуарі театру «Руської Бесіди» доволі широко були представлені драма-

тичні твори на історико-драматичні теми, в яких музика також відігравала значну виражальну роль. Виникнення таких п'єс диктувалось вимогами публіки. Так, анонімний автор замітки «Із Заліщик» з приводу виступів театру «Руської Бесіди» писав: «Бачиться нам терміновою необхідністю загострити репертуар народного театру кращими зразками з життя народного взагалі, і не тільки з селянської хати, але також з нашої історії, на гіркі події пребагатої. Чому б не могли ми бачити на нашій сцені загально-слов'янського генія? Наші Ярослав і Даниїл, Мономах, Хмельницький і інші так нам дорогі особи, як герої від Білої Гори із Сербії, гордовиті соколи Чорних Гір» [9].

Великий вплив на формування жанру історичної драми з музикою мали твори М. Старицького «Маруся Богуславка», «Богдан Хмельницький», «Тарас Бульба». Серед галицьких композиторів до цього жанру зверталися М. Вербицький (музика до п'єс «Федько Острозький» О. Огоновського, «Настася» В. Ільницького), І. Лаврівський («Роксоляна» Якимовича), А. Вахнянин («Боднарівна» Ф. Заревича, «Ярополк і Святославич», «Олег Святославич, князь Овруцький» К. Устияновича). Цю жанрово-тематичну сферу артистичної діяльності західноукраїнського театру, безперечно, можна віднести до першопочатків формування української історичної опери в Галичині.

Одним із ранніх зразків музики до історичної драми є «Настася» М. Вербицького (за визначенням автора, «драмат, оснований на історії руської з Галича»). Серйозність і трагедійність сюжетної основи знайшла відбиток і в музиці до п'єси. Хоч стилістично вона близька до музичного оформлення «Підгірян», написаного раніше, та інших зразків співогри, відчувається прагнення композитора наблизитись до оперного жанру. Так, музична характеристика головної героїні Настасі й особливо її пісня «Ах, моє серденько, цвітку мій миленький» позначена розгорнутою мелодичною лінією, багатством ритмічного рисунка й аріозним характером інтонацій.

Важливим кроком на шляху до оволодіння елементами оперної виражальності є музика В. Матюка до мелодрами Ізидора Мидловського «Інвалід». Найцікавішим у ній є Пролог, в якому в символічній формі розкривається ідея твору — перемога добра і справедливості над темними силами зла. У Пролозі діють символічні персонажі — Прабог, Ангел Русі, Чорнобог, Духи.

Найбільш розповсюдженим сюжетом історичних драм були численні народні легенди і перекази про ватажка опришків Олексу Довбуша. Це однойменні твори «Довбуш» Ю. Федьковича, А. Стечинського (з музикою Воробкевича) та музично-драматичний твір П. Бажанського на власне лібрето.

У творі Стечинського-Воробкевича образ Довбуша представлений у негативному плані. Він протистоїть закоханій парі Михася і Касі. Драматургічно це виявляється у тому, що музична характеристика Довбуша (пісня «Скорше небо над тобою») своїм драматичним пафосом, речитативним типом мелодики виділяється із загальної романсової сфери твору.

---

[9] Слово.— 1870.—№ 47 (Детальніше див. згад. статтю Й. Волинського «Музична культура Галичини 60-х років XIX ст.»)

У контексті цієї проблеми необхідно згадати ще й доволі своєрідну постать композитора, теоретика, музичного критика Порфирія Бажанського, автора декількох «опер» (за власним визначенням). Тематика цих творів, а також риси музичної мови й тексту дають змогу розглядати їх як попередній етап у визріванні характерних рис жанру. Будучи музикантом-аматором, Бажанський до того ж не володів високою творчою обдарованістю, що й зумовило низький рівень його композиторського доробку. Зокрема, Станіслав Людкевич неодноразово висловлює своє критичне ставлення до його творчих спроб [10].

Перу П. Бажанського належить музика до театральних вистав «Довбуш», «Весілля під свято Йвана», «Марічка». Незважаючи на те, що композитор називає ці твори «операми», ні за формою, ні за об'ємом вони не можуть претендувати на таке визначення. Хоч Порфирій Бажанський і відмовляється від розмовних діалогів, його твори за жанром ближчі до «співогри», а своєю фрагментарністю нагадують дивертисменти. Позитивною тенденцією творчих пошуків композитора в галузі театральної музики було прагнення до широкого використання гуцульської фольклорної сфери в «опері» «Довбуш». Вартим уваги є також те, що за вибором сюжетів твори П. Бажанського попереджують майбутнє становлення жанру історичної опери у творчості А. Вахнянина, А. Рудницького та С. Людкевича.

Переходячи до жанрово-стилістичного аналізу опер «Купало», «Роксоляна» і «Довбуш», спробуємо з'ясувати, які жанрові особливості дають підставу вважати названі твори західноукраїнського музичного театру етапами на шляху формування саме історичної української опери в Галичині. Незважаючи на значну розірваність у часі (опера А. Вахнянина написана протягом 1870—1890 рр., Д. Січинського — 1907—1908 рр., а С. Людкевич написав свій твір у 50-х роках XX століття), виділимо передусім спільні риси всіх трьох творів, а саме:

звернення до сюжетів та видатних постатей з історії українського народу;

широке використання фольклорних джерел із перевагою у мелодиці опер старогалицької пісні;

важлива драматургічна функція масових хорових сцен;

лірико-романтичне трактування сценічної колізії та її головних героїв;

органічне сприйняття у драматургії опер українських, національних слов'янських і західноєвропейських традицій музичного театру.

Опери «Роксоляна» Д. Січинського та «Довбуш» С. Людкевича об'єднує звернення авторів до реальних постатей національної історії.

З другого боку, кожна з трьох опер засвідчує суто індивідуальний підхід до трактування жанру.

Звертаючись до опери А. Вахнянина «Купало», необхідно з'ясувати, яке ж було місце цього твору в історичному контексті становлення національного музичного театру слов'янських народів у XIX ст.? Чи є реальні підстави до такого підходу до теми?

Перша і фрагменти другої дії опери А. Вахнянина були завершені вже 1870 р. Саме в них найяскравіше виявились загальнонаціональні й ре-

---

[10] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— С. 230, 242, 306, 341.

гіональні особливості музичної мови, образності та драматургії твору. Це — і обряд купальського свята, і провідна інтонаційна сфера старогалицької пісенності, і зав'язка сценічної колізії.

Відомо, що композитор тривалий час працював над своїм твором, завершивши його остаточно аж на початку 90-х років. Проте саме закінчені хорові сцени одразу стали репертуарними, заявивши про появу в Галичині першої української опери. Це важливо відзначити тому, що 50—70 роки XIX ст. є періодом інтенсивного становлення слов'янських національних оперних шкіл. Коли зіставити дату виходу на європейську арену перших опер, які стали класичними для польського («Галька» — 1858 р., «Зачарований замок» — 1865 р. С. Монюшка), чеського («Продана наречена» — 1870 р., «Поцілунок» — 1876 р., «Лібуше» — 1871-1872 рр., прем'єра — 1881 р. Б. Сметани) народів, то переконаємось, що в цьому ж руслі заявив про себе і український музичний світ у театральній царині Західної України. Визнаючи окремі, переважно технічні недоліки твору А. Вахнянина, ми не маємо права ставити їх у «вину» талановитому композиторові. Це — наслідок вкрай несприятливих умов для розвитку в тодішній Галичині української національної опери.

На стилістиці «Купала» Вахнянина позначилися, крім національних впливів, також і ті, що пов'язують твір галицького композитора із західноєвропейським музичним театром — від австрійського зінгшпілю («Викрадення із сералю» Моцарта) до популярних італійських та французьких опер Россіні, Доніцетті, Верді, Обера, Деліба, Гуно та ін. Тут і дещо «зовнішнє», екзотичне трактування сфери «східної» музики, ідеалізація турецьких чи татарських володарів, наліт сентиментальності в оперних сюжетах, центром яких залишається любовна колізія з її щасливою розв'язкою, найчастіше завдяки несподіваному розкриттю родинних взаємин поміж учасниками сценічної дії.

У музичній мові — опора на лірико-романсові, пісенні інтонації, звернення до фольклорних джерел, але в їх опосередкованому використанні. Важлива роль хорових та ансамблевих сцен виявилась одночасно як загальноєвропейська, так і національна тенденція. Інтонаційна основа опери «Купало» — побутова пісенна сфера.

З польськими та чеськими джерелами «Купало» пов'язують яскраво виражені патріотичні акценти — прагнення утвердити свою національну культуру в умовах її гноблення.

Яскравий народний колорит — жанрові характеристики побуту (мазур, краков'як у творах Монюшка, полька у Сметани), комедійні ситуації та щасливі фінали, пов'язані із сценічними перевтіленнями (Єник — син Міхи у «Проданій нареченій», таємниця «нічних страхів» у «Зачарованому замку»), лірико-романсовий настрій, що пронизує розгортання цих творів, споріднює українську оперу з її слов'янськими посестрами.

Багато спільних рис об'єднує оперу «Купало» з традиціями музичного театру Наддніпрянщини — це «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Різдвяна ніч» та «Утоплена» М. Лисенка. Підкреслимо, що оперу написано незалежно від цих творів *,

* Нагадаємо, що «Запорожець» уперше був поставлений у Львові 1881 р., «Різдвяна ніч»— 1890 р., а «Утоплена» — у 1891 р. Знайомство А. Вахнянина з П. Ніщинським відбулося 1884 р. у Станіславові. Тоді ж Вахнянин і познайомився з «Вечорницями», які згодом стали дуже популярні в Галичині.

проте необхідно враховувати тривалість праці А. Вахнянина над оперою, а також постійний вплив стилістики М. Лисенка на формування його творчої позиції.

Щодо відчутних паралелей із «Запорожцем за Дунаєм», то вони скоріше зовнішні — подібність сюжету, опора на побутові жанри української музики, яскраво виражений демократизм музичної мови.

Відмінність виражається у жанровій спрямованості обох опер. У «Запорожці», лірико-комічній опері з історичним тлом, відчутні впливи французької Grand Opera, наявність розмовних діалогів, традиційне зображення двох пар персонажів — ліричної і комічної з відповідними музичними характеристиками. На відміну від опери Гулака-Артемовського, твір Вахнянина можна віднести до жанру лірико-романтичної історичної опери.

Відчутні також відмінності у стилістиці обох опер. Якщо в «Запорожці» виявляється більш безпосередній зв'язок з українським фольклором та італійською музикою, то в «Купалі» яскравіше відтворений локальний галицький колорит.

Підсумовуючи, наголосимо, що опера А. Вахнянина на власне лібрето — не тільки найвище досягнення творчості композитора, а й «якісний результат» усього попереднього нагромадження у жанрі музично-театральної творчості галицьких композиторів. У цій опері, як у фокусі, зібрані всі стильові тенденції музичної культури Західної України другої половини XIX ст., органічно переплавлені через індивідуальний стиль композитора. Водночас «Купало» прокладає подальші шляхи розвитку оперного жанру.

Новим етапом становлення історичної опери, а одночасно і другим зразком цього жанру в Галичині стала опера Д. Січинського «Роксоляна» на лібрето місцевого поета І. Луцика.

Характеризуючи загалом стилістику опери, варто звернути увагу передусім на її органічний зв'язок із традиціями західноукраїнського театру: ця ж інтонаційна основа старогалицької пісні, важливі драматургічні функції хорових сцен. Впровадження вступної частини — Прологу — також могло бути зумовлене попередніми зразками. У своїх спогадах С. Чарнецький описує урочисті концерти театру «Руської Бесіди», які розпочинались прологами; «Пролог» — єдина частина мелодрами В. Матюка «Інвалід», яка збереглася до наших днів. Що ж до символіки й алегоричності образів Прологу до «Роксоляни», їх зв'язку з історією України, то тут знаходимо також певну аналогію з оперою Б. Сметани «Лібуше», героїня якої викликає з минулого народу учасників його славної історії.

За жанром «Роксоляна» — історико-романтична опера з рисами ораторіальності. У цьому творі знайшли втілення особливості індивідуального стилю Д. Січинського — композитора-романтика. Цю рису відзначають усі дослідники творчості Січинського. Так, Станіслав Людкевич пише: «Січинський... був і лишився завжди тільки ліриком і висловлювався найкраще і найдоцільніше в малих формах сольної чи хорової пісні. Що більше — він згодом через фатальні умови життя став чорним меланхоліком, і головною силою його ліричного вислову стала інтенсивна, виразиста мелодика жалю і розпуки» [11].

Романтичний характер мислення Д. Січинського відбився як на музичній

---

[11] Людкевич С. Денис Січинський (До 20-річчя від дня смерті).— Дослідження, статті, рецензії.— С. 236.

мові, так і на драматургії опери загалом. Чудовий мелодист, він щедро наділяє героїв опери сольними характеристиками. В їх основі — традиції українського побутового романсу та староукраїнської пісні. Велика кількість арій, аріозо дещо перевантажує сценічну дію, призводить до статичності драматургії, а розгорнутий Пролог, який складається переважно з хорових номерів, викликає аналогії з ораторіальними жанрами. Виходячи з ідеї опери — самопожертви заради спасіння народу — композитор створює узагальнені образи представників протилежних таборів — полонених і турків. Тільки у змалюванні особистої драми головних героїв Д. Січинський індивідуалізує динаміку їх почуттів.

Про недоліки драматургії твору дуже влучно висловився С. Людкевич, відзначивши, що Січинському, «мімозному ліричному ліpикові, нераз пізніше не ставало вже сили до архітектонічного здвигу в більших творах, особливо ж в опері «Роксоляна» [12].

І все ж, незважаючи на низку недоліків, опера Січинського є надзвичайно цікавим явищем у розвитку жанру історичної опери в Західній Україні. З одного боку, вона продовжує традиції музично-драматичного театру, а з другого — трактування цих традицій суто індивідуальне. Заслуга композитора полягає у створенні нового жанрового різновиду на шляху формування західноукраїнської історичної опери.

Після появи опери «Роксоляна» Д. Січинського настає перерва в розвитку оперного жанру в Західній Україні. Галицькі композитори В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса звертаються здебільшого до хорової, симфонічної та камерно-інструментальної музики. Нове повернення до історії краю пов'язане з ім'ям Антона Рудницького, який створив оперу «Довбуш» на лібрето Богдана-Ігоря Антонича. Трактування жанру та стилістичні особливості (орієнтація композитора на західноєвропейський імпресіонізм) ставлять цю оперу дещо осторонь магістральної лінії формування західноукраїнської опери, тому не зупиняємось на характеристиці цього твору.

У 40-50 роки XX століття західноукраїнські композитори знову звертаються до історичної тематики й, зокрема, до визначних постатей, пов'язаних із визвольною боротьбою українського народу. Це — симфонічні поеми Романа Сімовича «Максим Кривоніс», «Довбуш», Четверта симфонія «Героїчна», присвячена Северинові Наливайку, симфонічна поема Станіслава Людкевича «Довбуш» та ін.

У музично-театральному жанрі історична тематика пов'язана з балетами Р. Сімовича «Сопілка Довбуша» та А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». У цих творах події сивої давнини перегукуються із сучасністю.

Варто згадати і першу спробу С. Людкевича в оперному жанрі. Як відомо, ще на початку століття композитор працював над оперою «Бар-Кохба» на давньоєврейський сюжет. Цей задум, однак, залишився незавершеним.

У характеристиці чергових етапів становлення жанру історичної опери особливе місце належить опері С. Людкевича «Довбуш». Є підстави вважати цей твір своєрідною кульмінацією у розвитку національної опери. «Довбуш» С. Людкевича — найбільш довершений зразок драматургії, що спирається передовсім на традиції історичної опери Галичини. Разом із національними традиціями композитор широко використовує надбання західноєвропейської та російської класичної опер, виходячи з характер-

[12] Людкевич С. Денис Січинський...— С. 236.

них рис власного композиторського стилю. Проте відсутність сценічного втілення (як відомо, опера «Довбуш» досі не була поставлена) ускладнює об'єктивну критичну оцінку твору та визнання його завершеним зразком жанру західноукраїнської опери. Аналіз опери «Довбуш» опирається лише на ознайомлення з рукописним клавіром і партитурою твору та фрагментами фонозапису. Опера була закінчена в 1955 р., а в 1978 вона прозвучала в телеконцерті в редакції диригента Ігоря Лацанича.

Станіслав Людкевич є також автором лібрето опери «Довбуш». У текст композитор вкрапляє цитати з народних пісень, а також використовує словесні звороти поеми Ю. Федьковича «Довбуш» та переспіви поезій Т. Шевченка. Авторський текст Людкевича опирається на особливості гуцульської діалектної сфери. Цікаво, що залишивши незмінним фольклорне трактування образу головного героя, композитор повністю переосмислює постать Ксені-Дзвінки. Із зрадниці вона перетворилась у непримириму месницю, вірну подругу і соратника Олекси Довбуша.

Опера Станіслава Людкевича має тісні зв'язки з творчістю Миколи Лисенка й особливо з його оперою «Тарас Бульба». Це виявилось як у жанровій стилістиці (народна музична драма), так і у трактуванні деяких персонажів (образ Горпини аналогічний постаті Насті, а Данило близький Кобзареві з «Тараса Бульби»). Опора на лисенківські традиції виявилась і в жанрово-інтонаційних паралелях. Так, арія Довбуша з четвертої картини «Ой не спиться, не дрімиться» викликає в уяві слухача арію Левка «Ой, не спиться не лежиться» з опери «Утоплена», а вступ до фіналу третьої картини нагадує тему з увертюри до «Тараса Бульби».

Як уже вказувалось, в опері «Довбуш» втілились і традиції західноромантичної опери. Це виявляється у драматургічних принципах розкриття образів головних героїв — Довбуша і Дзвінки. Вперше слухач про них довідується з розповіді інших персонажів. Так, появі ватажка опришків передує Балада про Довбуша, яку співає Данило, а перше уявлення про Ксеню одержуємо з реплік хору у сцені весілля. Це, як відомо, характерний прийом французької Grand Opera (нагадаємо баладу Рауля з опери Дж. Майєрбера «Гугеноти») та німецької романтичної опери (балада Сенти із вагнерівського «Летючого голландця»). З традиціями французької опери «Довбуша» в'яжуть також масштабність, і розгалуженість сюжетних колізій, заплутаність інтриги, яскраві сценічні контрасти.

В опері «Довбуш» широко використані і система лейтмотивних характеристик, досконало розроблена Вагнером та індивідуально трактована його численними послідовниками в галузі музичного театру.

Композитор прагнув відтворити повноцінний образ народного героя, і тому в сюжетній канві використовує майже всі відомі події із життя Олекси Довбуша. Опера перетворилася у справжню народну епопею. Незважаючи на складність сценічних колізій, розгортання твору позначене логікою і довершеністю драматургії, яка поєднує номерну структуру з наскрізним розвитком.

Будуючи сюжет опери на фольклорних мотивах, С. Людкевич і музичну мову наближує до народнопісенних джерел. Не використовуючи прямих цитат, композитор зумів тонко і влучно відтворити узагальнений образ гуцулів, особливості їх наспівів, ладу й ритміки їх пісень.

Протилежний польський табір охарактеризовується на основі музичного матеріалу, що спирається на ритм мазурки.

Крім того, в опері присутні козацькі маршові пісні й побутова сфера українського фольклору (міський романс, старогалицька пісня).

В опері великого значення набуває принцип ремінісценції. Тематичний матеріал, який раніше вже звучав, з'являється у партіях інших героїв як згадка про минуле. Так, інтонації партії Ксені «Від дверей курної хати» (з дуету Довбуша і Ксені в четвертій картині) пізніше звучать в арії Довбуша «Правда, правда, твоя, Ксене». А в п'ятій картині, у розповіді Марійки про намір ватажка помиритися з Ксенею, повністю цитується арія Довбуша «Правда, правда, твоя, Ксене». Отже, створюється своєрідне коло, в якому основна музична думка проходить у вокальних партіях різних персонажів.

Репризність закладена і в самій побудові опери. Твір складається з п'яти картин. Тут наявний подвійний конфлікт — між табором опришків і польською шляхтою та між головними героями опери — Довбушем і Ксенею. Основній драматургічній лінії протиставлена контрдія, але розосереджена у відгалуженнях. Так, у кожній картині, на противагу Довбушеві, Ксені й опришкам, виступає один із представників протилежного табору. У першій і п'ятій картинах це Штефан, у другій, четвертій і п'ятій картинах — Кузьма Скарбник (прихований зрадник), у третій картині — Граф і Графиня. Як бачимо, створюється своєрідна симетрія композиції опери.

Порівняно з операми А. Вахнянина «Купало» та Д. Січинського «Роксоляна» в «Довбуші» значно розширена функція оркестру. Він стає рівноправним учасником дії. Як уже зазначалось, оркестрова партія насичена лейтмотивами, які характеризують героїв, ситуацію, а також активно включаються у розвиток конфлікту. Оркестр виконує також і зображально-колористичну функцію. Так, у третій картині, у сцені пожежі, в оркестровій партії звучать стрімкі хроматизовані пасажі, дисонуючі акорди, які передають стан героїв, а також створюють зорову картину полум'я.

Композитор вдається і до звуконаслідування. У пісні Марійки і Горпини з третьої картини у партії альтів звучать монотонні фігурації, які передають звук веретена, що випливає із сценічної дії. Тут виникають асоціації з першою характеристикою Пімена в опері М. Мусоргського «Борис Годунов».

Отже, в опері С. Людкевича трактування оркестру значно переростає роль звичайного супроводу. Беручи активну участь у розвитку дії, оркестр допомагає розкрити стан героїв та сценічні ситуації.

Проведене дослідження дає підставу для певних узагальнюючих висновків. Передовсім наголосимо, що відсутність професійних виконавських сил, власного приміщення, матеріальної основи і, передусім, поступовості та спадкоємності у формуванні різновидів оперної творчості та виконавства в Західній Україні, призвели до вагомих і непоправних втрат. Тому досягнення, які тут має оперне мистецтво, заслуговують на увагу і пропаганду.

Треба також відзначити, що формування оперного жанру в Західній Україні значною мірою відбувалося під впливом музичного театру Наддніпрянщини. Це — музично-драматичний театр І. Котляревського, твори Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка. Важко переоцінити вплив опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», «Вечорниць» Н. Ніщинського, творчості М. Лисенка загалом і, зокрема, стилістики його опер «Різдвяна ніч» та «Утоплена».

Водночас географічне місце краю, регіональні культурні традиції визначили низку специфічних особливостей жанру, його стилістики. Це стосується передусім провідної інтонаційної сфери — старогалицької пісні, яка, при-

йшовши в оперу з побутової мелодрами (співогри), стала її характерною мелодичною основою.

Можна стверджувати, що, незважаючи на об'єктивні труднощі розвитку професійної музичної культури в Західній Україні, там поступово формувався жанр національної історичної опери. Такі твори, як «Купало» А. Вахнянина, «Роксоляна» Д. Січинського, «Довбуш» С. Людкевича є важливими, хоч і розірваними в часі ланками цього процесу, із спільними індивідуальними стилістичними особливостями. Раніше вже були охарактеризовані спільні риси, притаманні всім трьом операм. Коли ж зіставити їх у горизонтальному розташуванні, то перелічені особливості «висвічуються» індивідуально.

Для усіх трьох опер спільним є звернення до історичного сюжету, проте А. Вахнянин не конкретизує часу дії, не впроваджує до лібрето історичних осіб; характеристика епохи дана узагальнено і віднесена до XVI—XVII ст.

У центрі опери Д. Січинського — історична постать Роксоляни. Такий же вибір робить С. Людкевич, звернувшись до постаті Олекси Довбуша.

Що ж стосується міри використання композиторами інтонаційних особливостей старогалицької пісні, то в «Купалі» та «Роксоляні» їй належить провідне місце. Однак Січинський, майже повністю обмежуючись виражальністю кантиленної мелодики, звужує жанрову палітру драматургічних засобів.

В опері С. Людкевича «Довбуш» поряд з інтонаціями староукраїнської пісенності значно збільшена питома вага селянського, зокрема гуцульського фольклору. Крім того, композитор використовує також інтонації української козацької пісні, наддніпрянського побутового романсу.

При визначальній функції хорових сцен у драматургії усіх трьох опер, спостерігаємо відмінності в підході композиторів до їх трактування. Так, в опері «Купало» хори відзначаються найбільшою жанровою різноманітністю. Це — обрядові сцени, чоловічі похідні хори, церковні хорові пісні, інтонаційно контрастні хорові сцени у татарському таборі. Хори «Роксоляни» мають узагальнено-символічний характер, виражаючи певний емоційний стан, що випливає з провідної ідеї твору. Хорові сцени «Довбуша» наближають цей твір до народної музичної драми, створюючи багатопланові характеристики учасників дії — різних груп народу, окремих персонажів, а також узагальнений образ народу як головного героя опери.

Романтичні риси притаманні всім трьом операм: у центрі сюжетних колізій всюди поставлена лірична драма героїв, що розгортається на історичному тлі й пов'язана з мотивом жертви в ім'я щастя народу. Індивідуальний підхід композитора до розкриття центральної колізії виявляє певні відмінності: у Вахнянина і Людкевича провідна лінія сюжету розвивається за принципом конфліктної драматургії, яка динамізує сценічну дію і зумовлена законами жанру.

В опері Січинського переважає статика над дієвістю, що надає «Роксоляні» рис «романтичної сповіді душі».

По-різному втілюються засади конфліктності в операх «Купало» і «Довбуш». А. Вахнянин тяжіє до замкнутих номерних структур і досягає динамізації дії зіставленням контрастних сцен — сольних, ансамблевих та хорових, часто сповнених психологічного напруження. С. Людкевич, володіючи необхідним арсеналом професійних засобів, поряд із номерною структурою, застосовує принципи наскрізної драматургії, використовуючи систему

лейтмотивних характеристик. Вагомою ознакою знання вимог жанру саме історичної опери є у «Довбуші» реалістичне відтворення подій опришківського руху, широкої панорами народного побуту, багатоплановість сценічної дії.

Поряд із широким та індивідуальним у кожному випадку використанням українських національних традицій в операх «Купало», «Роксоляна» і «Довбуш» відчутна також загальна європейська музично-театральна сфера. Кожен із композиторів трактує її по-своєму, що знайшло своє вираження у жанрово-стилістичній спрямованості їх творів. Так, А. Вахнянин використовує широкий спектр західноєвропейських жанрових моделей (зінгшпіль, слов'янські — чеська, польська оперні школи, ранньоромантична італійська та французька лірична опери). Заслуговує на увагу органічність перевтілення композитором цих впливів.

Д. Січинський, натура наскрізь романтична, керувався передусім власною творчою інтуїцією, отже, можливі аналогії з творчістю західноєвропейських романтиків мають скоріше зовнішній характер.

Особливо широке поле для жанрово-стилістичних паралелей відкриває опера С. Людкевича. Це зумовлено як високопрофесійним підходом автора до поставленого творчого завдання, так і часом написання твору (50 рр. XX ст.). «Довбуш» Людкевича з'являється у період, коли викристалізувались основні типи європейської опери.

Отже, композитор мав широкі можливості перетворення на національній основі різноманітних стильових тенденцій. Залишившись у рамках виражальних засобів пізнього романтизму, збагаченого досвідом російської оперної школи, С. Людкевич створює найбільш досконалий зразок західноукраїнської історичної опери. «Довбуш» Людкевича, можна сказати, завершує процес формування західноукраїнської історичної опери і становить його кульмінаційну вершину.

Dana ZABOROVS'KA

AN OUTLINE OF THE OPERA GENRE DEVELOPMENT IN WESTERN UKRAINE

This paper traces the process of origin and development of the opera genre in Halychyna and prekonditions of the national historical opera in particular. Under analysis are «Koupalo» by A. Vakhnyanyn, «Roksoliana» by D. Sichyns'kyi, «Dovbush» by S. Liudkevych. The peculiarities of these operas are revealed mainly through their specific intonation — that of an «old Hallychyna song». It has originated from the melodrama of everyday life («sing-and-play» pieces) and developed into its distinctive melodious basis.

Ірина ЗІНЬКІВ, Оксана ШЕВЧУК

ОСОБЛИВОСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРУ В ОБРОБКАХ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Обробки мусять бути зроблені в народному дусі, навіть якщо це просто акомпанемент, хоч і підкреслена інколи поліфонія. Але я люблю робити обробки, щоб передати те, про що розповідається в пісні, дати запах пісні, її картину.

М. Колесса

Діалектологічний принцип вивчення національного фольклору виник на початку XX сторіччя і увійшов у фольклористику (а водночас у композиторську практику) завдяки Б. Бартоку. Запроваджений ним термін «мелографія» стосувався визначення й обгрунтування музичних діалектів на території Угорщини та Румунії. В Україні даний принцип дослідження народної музики знайшов послідовників в особах Ф. Колесси, К. Квітки в 20-ті роки і в 50-ті роки його розробку продовжив В. Гошовський [1].

Вельми активна збирацька робота українських фольклористів у 20-х роках збудила неабиякий мистецький інтерес до фольклору, до мало апробованих або цілком невідомих пісенних джерел географічно віддалених регіонів України. Паралельно з цим поглиблювався процес взаємодії народної та професійної музики в напрям від загальноестетичного сприйняття народної пісні до виявлення специфічного і неповторного в ній, від засвоєння верхніх шарів фольклору до розуміння його глибинних покладів і регіональних відмінностей.

Ясна річ, жанрово-стильовий склад української народної музики за територіальним поділом є неоднорідним. Щодо цього на особливі відміни претендує фольклор окраїн України, зокрема її західної частини. Тут, по-перше, сильніше даються взнаки нашарування різних пісенних епох, по-друге, з огляду на історичні обставини тут інтенсивніше ішов процес асиміляції з пісенними культурами сусідніх народів, по-третє, відбувалося пристосування загальноукраїнських та міграційних пісенних зразків до місцевих музичних стилів. Нарешті, саме на західноукраїнському терені законсервувались давні фольклорні пласти, зокрема обрядовий, виробились місцеві форми музикування загалом, місцеві музичні традиції. Сукупність названих особливостей в єдності з мовними відмінностями окремих етнічних

---

[1] К о л е с с а Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини.— Етнографічний збірник.— Т. XXXIX, Львів, 1929; К в и т к а К. Ритмическая форма типа ABBA в песнях славянских народов // К в и т к а К. Избранные труды: в 2 т. — М.: Сов. композитор, 1972.— Т. 1. — С. 37-47; К в и т к а К. Об историческом значении календарных песен.— Т а м ж е.— С. 73-102; Г о ш о в с ь к и й В. До питання про музичні діалекти Закарпаття.— Доповіді та повідомлення Ужгородського університету.— Серія філол.— Ужгород, 1959.— № 3.— С. 70—74.

груп дає змогу розглядати пісенний фольклор Західної України у плані існування тут окремих музичних діалектів.

Уперше на регіональні відмінності пісенних типів фольклору України вказав Ф. Колесса у вступі до збірки «Народні пісні з Галицької Лемківщини». В музичних діалектах українського фольклору вчений виділив дві великі групи: західну — галицько-волинську (більш архаїчну) та східно-придніпрянську, історично більш пізню. У першій групі гуцульський, бойківський та лемківський діалекти утворюють три діалектні типи *.

Ідея регіонального вивчення фольклору була надзвичайно близька М. Колессі. В молодому віці композитор знайомиться з фонографічними та нотними записами батька, слухає спів народних виконавців, що часто бували в родині Колессів. Можливо, саме тому жанр обробки у творчості композитора зайняв домінуюче місце, до нього композитор звертається упродовж усього життя. Однак найбільш цінні під мистецько-стильовим оглядом новації у жанрі обробки композитор здійснив у 30-і роки, звернувшись до пісенного матеріалу як західної (Лемківщина, Волинь, Гуцульщина), так і східної (Полісся) традиції.

На жаль, у літературі жанр обробки у творчості М. Колесси залишається невивченим **. У даній статті зроблено спробу розкриття деяких специфічних рис в опрацюванні композитором народних пісень різного регіонального спрямування. Для аналізу ми обрали «Лемківські пісні» (для голосу з фортепіано), «Пісні з Волині» та «Пісні з Полісся» (хорові акапельні обробки) як найбільш показові за музичною мовою, в яких знайшло віддиття новаторство Колессиного стилю кінця 20-х — 30-х років.

ЛЕМКІВСЬКІ ПІСНІ

Обравши маловідомий на терені професійної музики локальний пласт пісенної культури України, М. Колесса прийшов до вільного типу розробки фольклорних зразків і досяг високого художнього результату в його осмисленні. Якісний характер опрацьованого матеріалу, його неординарність на тлі музичного фольклору західноукраїнського регіону, а надто східно-чи центральноукраїнського, за образно-поетичним та музично-стильовим укладом визначили тип композиторського фольклоризму [2].

Обрані М. Колессою пісенні тексти приваблюють особливою характеристичністю зображуваного, психологічною гостротою, високим мистецьким

* У 20-і роки фольклорист не торкався однієї з найдавніших гілок українського музичного фольклору, зокрема пісень Українського Полісся.

** У найбільш повній праці Б. Фільц «Хорові обробки українських народних пісень» (К.: Наук. думка, 1965.— 134 с.), присвяченій вивченню жанру вокальної обробки, автор частково зупиняється на розгляді хорових обробок М. Колесси. Грунтовна праця Л. Пархоменко «Українська хорова п'єса» (К.: Наук. думка, 1979.— 217 с.) бере до уваги лише повоєнний період творчості митця.

[2] У даній статті термін «фольклоризм» трактується як «усвідомлене звернення композиторів до фольклору, що передбачає запозичення фольклорних елементів для їх втілення (переінтонування) у творі».— Див.: А к с е н о в В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект) // Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве.— Кишинев, 1990.— С. 142. Під типами фольклоризму маємо на увазі способи взаємодії фольклору та нефольклору (цитування, імітування, трасформування, асимілювання).

рівнем поетичного бачення навколишнього світу. Це живі образки, які передають мінливий світ людини. Тут передусім мотиви кохання (перешкоди на шляху до сповнення щастя, дівочі переживання, сцени весілля дівчини-«павички» («Одкаль павичка летіла»), здатність простої людини з народу творити прекрасне і дарувати його людям («Співаночки мої»).

Образна виразність пісень досягається то відкрито реалістичним описом подій, вчинків героїв, то відтінюється вплетенням мотиву природи. Образ місячної ночі невіддільний від туги шугая за милою («З-поза гори місяць зишов»). Пленерні зачини передують головним подіям у піснях «Ой горами волоньки», «Високий брежок». Поряд із відкритістю, деталізованістю у розкритті змісту співіснують різні градації настроїв, емоцій, інколи в несподіваних поєднаннях та змінах. Це надає особливого локального забарвлення поетиці лемківської пісні. Красиві і глибокоузагальнюючі сюжетні колізії, їх розкішна словесна оправа, типові для пісень центральних областей України, не властиві лемківській пісенності. Вони коротші за диханням, зате динамічніші за світосприйняттям, більш імпульсивні й активні. Це не широкі, розлогі картини, а миттєві замальовки — правдиві і реальні, де герої мислять, діють і відчувають за правилами свого етнічного середовища, його моралі, етики та естетичних уявлень.

Розглядаючи поетичний текст пісень, бачимо низку цікавих і самобутніх рис локального спрямування. Вони стосуються специфіки розкриття типових сюжетних мотивів, скажімо, коли йдеться про стосунки між дівчиною і хлопцем. Так, зміст пісні «Високий брежок» передає відмову дівчини напоїти коня і умотивовує причини: 1) вона маленька і боїться коня; 2) він може її покалічити; 3) вона не виросте; 4) заміж не вийде, тим паче, що вона небагата, не буде свата, а буде ганьба. Як бачимо, з тексту пісні постає образ розсудливої дівчини з власними амбіціями та життєвою філософією. Прохання парубка напоїти коня, мабуть, форма залицяння до дівчини,— не може похитнути її твердих переконань.

В іншій пісні «Повідж же мі» виникає сценка освідчення. Здавалось би, класично відома ситуація у стосунках між молодими людьми, обростає несподіваними сюжетними подробицями й відтінками. Парубок не зізнається у своїх почуттях, а звертається до дівчати: «Цис кохало кого юж? Ци ти хочеш, ци не хочеш тот віночок білих руж?». У відповідь звучать слова освідчення: «Не питайся о то мя, бо видят то вшитки люде, же я, бідна, кохам тя». Подібна нетиповість розкриття сюжетної основи лемківських пісень, без сумніву, приваблювала композитора. Отже, образне розмаїття розглядуваних пісень вимальовує низку колоритних побутових образків з життя, виконаних дрібними, зате дуже виразними й чіткими штрихами. А за цим виступає риса, спільна образно-поетичному мисленню населення західних областей України, зокрема гуцулам та бойкам. Це, своєю чергою, дає змогу провести паралелі з коломийками, співанками-хроніками. Вона ж вказує на спільність із західно-слов'янським пісенним фольклором — польськими краков'яками, словацькими короткими піснями — травицями, волоськими пастерськими та любосними, сербськими т. з. бачванськими піснями, болгарськими «припʼявками» [3].

Цікавий і оригінальний спосіб мислення виявляє музично-стильовий

[3] Коломийки / Упоряд., передм. і прим. Н. С. Шумади, нотний матеріал упоряд. З. І. Василенко.— К.: Наук. думка, 1969.— С. 39—41.

аспект лемківських пісень. Тут прадавнє співіснує з новітнім, власне, неповторне із запозиченим, стороннім, а в жанровому розмаїтті пісень поступає локальна інтонаційно-часова та композиційна організація. Саме специфіка образного мислення лемків, що виявляється в інтерпретації образного змісту, наклала відбиток на структурно-композиційні особливості пісень цього регіону. Для лемківської народної пісні поширеним є модальний тип мислення, що характеризує ладову, ритмічну та цілісну композиційну будову (ладоформульне мислення при типовій ритмоформульній будові 6+6) *.

Дослідники лемківської пісенності Ф. Колесса та С. Грица розмежовують їх на два пісенні типи: давні (архаїчні) та новітні (пізнього походження) [4]. Перші характеризуються речитативною формою інтонування, відсутністю розспіву, малообсяговими звукорядами. В мелосі помітне «...велике багатство різного роду прикрас та мелізмів...» де переважають вузькі секундові ходи. Це легко простежити на піснях «Вечюр юж мі, вечюр», «Шуміла дзедзіна», «Чи то мі ся видит», «Люляй же мі, люляй» тощо. Архаїзм мелодій лемківських пісень засвідчує також явище вживання нейтральних інтервалів на III і IV щаблях. Характерний приклад — «Співаночки мої» [5], де перше коліно — лідійський лад, друге — лідійсько-міксолідійський, третє і четвере коліно — мінор з IV високим щаблем. Інший приклад — пісня «Чи то мі ся видит» (вміщена в тій же збірці).

Новітні нашарування лемківської пісенності сформувалися під впливом сусідніх пісенних культур **. Їх розвиток ішов шляхом розбудови мелосу та посилення хроматизації. В останньому вони зближуються з пісенним фольклором південних та західних слов'ян. Так, мелодія пісні «Повідж же мі» — уже романсового гатунку. В іншій пісні — «З-поза гори місяць зишов» — мелодія розгортається від VII увідного щабля (на сильній долі) до дорійської сексти та допоміжної натуральної септіми з подальшим вживанням IV високого щабля, який то розв'язується в V щабель, то утворює збільшену секунду з III щаблем. Цей приклад демонструє явище синтезу елементів діатоніки та хроматики. В інших випадках ця особливість виявляється через взаємодію натурального мінору з IV високим щаблем, дорійського мінору з IV високим та VII увідним. Поява зазначених хроматизмів викликає додаткові інтонаційні тяжіння та загострення, що надають мелодії специфічного звучання і колориту, стають джерелом новаторства гармонічної мови обробок.

Ладо-інтонаційна оригінальність народного мелосу була одним із тих джерел, що вела до новаторського розв'язання усієї атрибутики, передбачуваної формою обробки народної пісні. В руках такого майстра, як М. Колесса вона важила багато, хоч відчуття міри ніколи не дозволяло йому надуживати цим виразовим засобом.

---

* Модальність трактуємо широко — як прояв змінності (мобільності) будь-якого рівня звуковисотної структури.

[4] Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини // Музикознавчі праці.— К.: Наук. думка, 1970.— С. 352—356; Українські народні пісні з Лемківщини / Зібрав О. Гижа. Передм. С. Грици: Основні риси лемківських пісень.— К.: Муз. Україна, 1972.— 404 с.

[5] Колесса М. Обробки українських народних пісень.— К.: Муз. Україна, 1978.— 16 с.

** Доволі часто вживана в лемківських піснях форма А—А [5] — В—А (або А[1]) є віддзеркаленням впливу новоугорської пісенності.

Не меншою оригінальністю відзначається будова лемківських пісень. Найуживанішою формою вірша є дворядкова (6 + 6), що викликана специфікою лемківського мовного діалекту та закономірностями віршування. Наприклад:

Зозуленька кукат, моє серце стукат,
Зозуленька в гаю, моє серце в жалю.

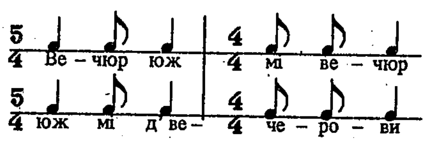
Часто можна зустріти трирядкову (4 + 4 + 3) та чотирирядкову (4 + 4) + (5 + 3).

Аналізуючи лемківські пісні під кутом зору їх метроритму, Ф Колесса вказує на риси спільності з південнослов'янськими та угорськими піснями. Так, на думку вченого, поява речитативу в піснях є наслідком прояву тенденції до дріблення ритму, що характеризує не лише лемківську, а й західноукраїнську пісенність узагалі. Схильність до синкопування сприймається як угорський вплив, а часте звернення до мазуркового ритму споріднює лемківські пісні з польськими. Речитативу, проте, не знайдемо у двох збірках обробок, натомість вживання синкопованого ритму демонструють обробки «Ой горами волоньки», «Там на горі», «Зозуленька кукат», «Співаночки мої».

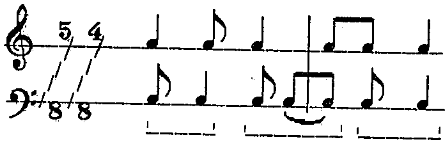
За зовнішньою нерозвинутістю форм вірша приховується розмаїття ритмічного пульсування, дивовижна акценторитмічна гра, багатство ритмічних малюнків, вільне поєднання різних метрів. Якраз чимало таких пісень і привернуло увагу М. Колесси.

Розширення і звуження тактів спостерігаємо в багатьох піснях двох збірок сольних обробок. Серед них дівочі «Ой горами волоньки», «Зозуленька кукат» (5)4—4(4), колискова «Люляй же мі, люляй» (3)4—5(4), балада «Там на горі» (2)4—(4)4. З цього погляду особливо цікаві дві пісні: дівоча «Вечюр юж мі вечюр» та любовна «Шуміла дзедзина». В першій у зв'язку з ретельним чергуванням п'ятидольного метру з чотиридольним відбувається зміщення тактових акцентів.

Внаслідок цього виникає переакцентуація складів слова:



При цьому в супроводі виникають поліритмічні накладання: верхній голос фортепіанної партії утворює дві ритмічні потактові групи, що періодично чергуються (5)8—4(8), натомість в основі нижнього шару фортепіанної фактури лежить дансантна за походженням синкопована рифмоформула ♪♩, що, долаючи тактові межі, повторюються тричі:



Зразком того, як в одній пісні комбінуються гетероритмічні формули, є обробка «Шуміла дзедзина». Тут проходять 7/8—5/8—3/4-дольні розміри в одній строфі та 7/8—4/4—5/8—6/8-дольні в подальшій.

Отже, відкриття самобутності музичної мови лемківських пісень, як і поглиблено-психологізоване сприйняття їх образної системи, підвело композитора до адекватного музично-стильового вирішення і продиктувало йому вільний спосіб обробки пісенного матеріалу. Новизна підходу до народної пісні виявилась найбільш у гармонічній мові — факт беззаперечний і в контексті індивідуальної творчості М. Колесси, але не менш важливо — у контексті всієї української музики.

Робота композитора над опрацюванням народної пісні в 30-ті роки не свідчить про пошуки в цій галузі творчості, більше того, відкидає еволюцію підходу до фольклору на зразок такої, як скажімо, у творчості Лисенка. Єдине, що можна відзначити, забігаючи вперед — ускладненість музичної мови сольних обробок із супроводом і відносно простіше фактурне оформлення хорових акапельних обробок, продиктоване, очевидно, міркуваннями виконавського характеру.

Обробки українських народних пісень із Лемківщини, створені в 1933 році, відразу продемонстрували новаторський підхід до народної пісні й динамічно повнокровне сприйняття її сутності. Зроблені в 1932 році обробки двох лемківських пісень для хору («Зімно-презімно» та «Беньки, беньки») — правдиві за стилем опрацювання в його відповідності до фольклорного джерела. Однак вони не виявили тієї нової, яскравої течії, яка раптом заструмувала в сольних обробках пісень цього регіону. Йдеться про той якісний стан фольклоризму, на який претендують, скажімо, обробки пісень Л. Ревуцького, зокрема його «Галицькі пісні» (1927 р.), або фольклорні опуси Б. Бартока, які виходять за межі вузько трактованої фольклорності, репрезентуючи засвоєння та подальший розвиток європейської традиції.

Такий рівень осмислення пісні утверджується одразу в 1934 році у фортепіанному циклі «Картинки Гуцульщини», він же з'являється в сольних обробках пісень з Полісся у 1938 році, а згодом підтверджується у лемківських піснях для голосу з фортепіано аж у 1973 році.

Новаторство Колесси було викликане декількома факторами. Одним із них став тип фольклору — його належність до своєрідної локальної традиції, яка виокремлювалася не лише на тлі загальноукраїнської народнопісенної культури, а й в оточенні спорідненої з нею західноукраїнської музики.

Інший тип фольклоризму несуть хорові обробки пісень з Волині (1935 р.) та пісень із Полісся (1936 р.). Орієнтуючись на рівень хорового виконавства, який у той час набув нового розмаху, М. Колесса, з одного боку, апелює до його можливостей, а з другого — дається взнаки досвід роботи над піснями з Лемківщини. Більше того, факт осмислення регіональної пісенності — матеріалу специфічного з погляду мелосу, ладоінтонації, метроритму, архітектоніки, фоніки, виконавської традиції,— вимагав індивідуального композиторського підходу.

Новаторський характер обробок лемківських пісень М. Колесси з усією очевидністю проступає в їх гармонічній мові. Розглянемо вертикаль у трьох аспектах у зв'язку з 1) залученням народно-ладових особливостей, 2) посиленням хроматичної засади, 3) розширенням сфери використання дисонансу та його переосмислення.

Гармонічна мова обробок М. Колесси повно й органічно передає усю характерність ладового мислення лемків. Найуживанішими є прикмети дорійського ладу, дорійського з IV високим щаблем, або мінору з IV високим та VII увідним; поряд із ними вживається міксолідійський та лідійський мажор, іноді лідійсько-міксолідійський. Композитор широко використовує ладову варіантність щаблів ладу — II, IV, VI, VII та ефект нейтральних щаблів, зокрема III. Гармонічна вертикаль обробок увібрала також деякі закономірності будови мелодики, зокрема, принцип групування тонів навколо кварто-квінтової осі. Проникнення народо-ладових засад мелодії простежується у конструюванні акордів, у певному типі їх сполучень, в каденціях. Перенесені у вертикаль, вони в одних випадках формують її фонічний аспект, в інших — процесуально-динамічний тип драматургії.

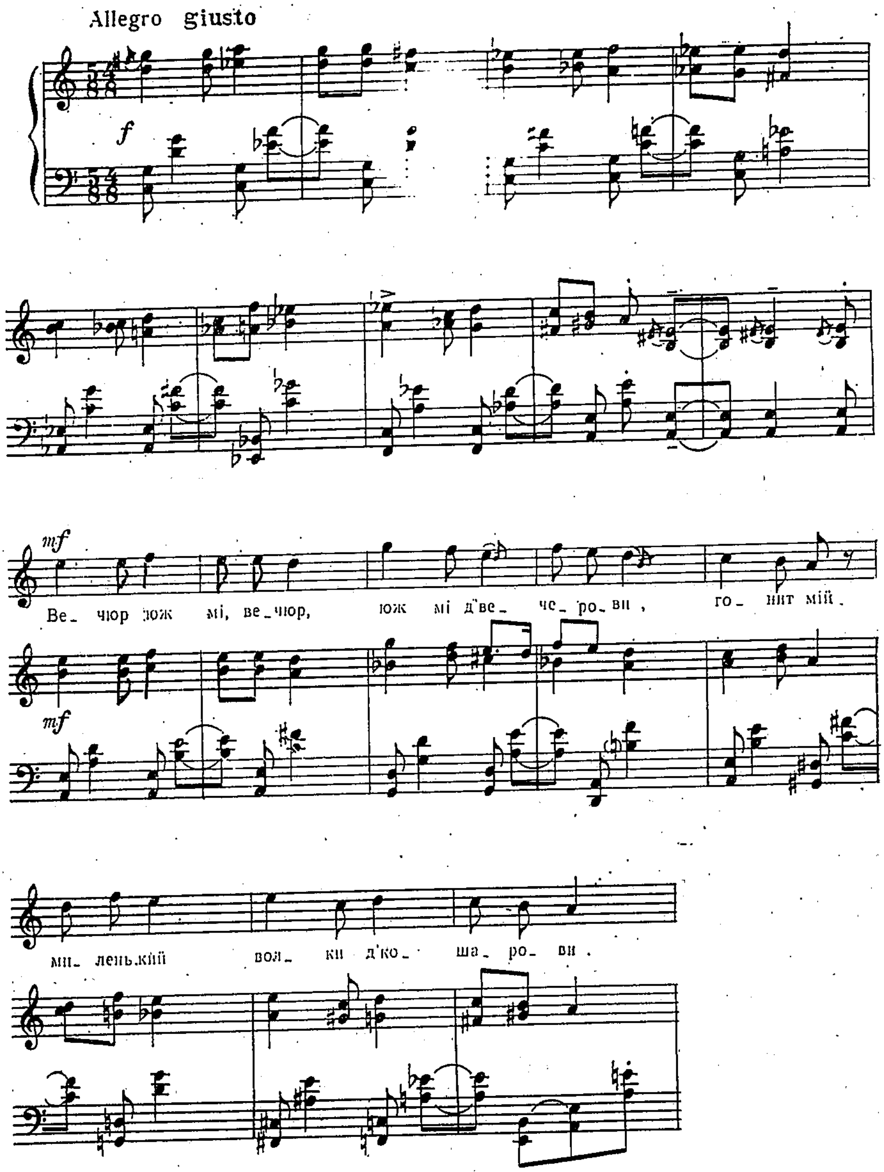
Здатність фольклорної інтонації до варіювання М. Колесса розвинув неабияк. Для цього він користується типовим для лемківських пісень явищем нейтральності окремих щаблів ладу (III, IV, VI та II). В гармонічній мові ця риса набула специфічного відбиття в одночасному співіснуванні основного щабля та його варіанту, або через так зване розщеплення. Подібні гострі й характеристичні співзвучання часто несуть важливе смислове навантаження. Наприклад, септакорд із варіантністю IV щабля в обробці «Ой горами волоньки» — своєрідна лейтгармонія. Явище варіантності ладово важливих щаблів властиве для гармонії обробок «Високий брежок» (IV), «Люляй же мі, люляй» (IV), «Шуміла дзедзина» (III), «Там на горі» (IV) тощо. Кварто-квінтове групування тонів у звукорядах мелодій, про що йшлося раніше, також проектується на гармонічні сполуки. В обробці «Одкаль павичка летіла» квінтування вводиться для імітування народного інструментального музикування, водночас композитор ним вільно оперує, не дотримуючись фольклорного прототипу. Інша картина постає у винятково оригінальній та сміливій обробці «Вечюр юж мі, вечюр» [6]. Основу гармонізації становить нашарування кварто-квінтових звучань (чиста квінта, чиста, збільшена та зменшена кварта). У фортепіанному вступі нижній шар фактури тримається на органній квінті від до, верхній — утворює низхідний відтинок, в якому чергуються звуки дорійського мінору з варіантністю IV та VII увідного, а відтак ще й VI щабля. Пульсація змінності цих гармонічних структур систематична, оскільки викликана комплементарною ритмікою на основі вісімкового руху в умовах змінного метру. Завдяки цьому кварто-квінтовість особливо чітко прослуховується і набуває емоційно невизначеного виразу.

---

[6] Оригінал обробки вміщений у збірці Ф. Колесси «Народні пісні з Галицької Лемківщини» (№ 132 а). Для другої поетичної строфи композитор скористався мелодією пісні «Як я отталь піду» (№ 132 б).

ПРИКЛАД 1

ВЕЧЮР ЮЖ МІ, ВЕЧЮР



Явище хроматизації мелосу лемківських пісень у новіших пластах, про що йшлося раніше, дало М. Колессі змогу довести співвідношення діатоніки з хроматикою та поліфункційності окремого елементу системи до еквівалентності. Це помітно і на рівні інтервалу, і в умовах акордової конструк-

ції. Широке вживання дисонуючих інтервалів (великих і малих секунд, збільшеної та зменшеної кварти, зменшеної квінти, зменшеної октави, малої та великої нони) у контексті гармонічної тканини обробок трактується максимально вільно й незалежно, а частота і постійність, з якими їх застосовують, надають їм до певної міри значення сталого композиторського засобу, стабільного елементу художнього стилю митця.

Хроматика, отже, значною мірою впливає на темброво-колористичний та динамічно-процесуальний аспект гармонії, інакше кажучи, на тонально-гармонічну архітектоніку твору. У цьому плані композитор компонує складні багатошарові акордові конструкції кварто-секундової чи терцевої будови з рясною хроматизацією. Таким чином, виникають численні нонакорди, ундецімакорди, як, приміром, в обробці «Високий брежок»; при цьому М. Колесса широко використовує можливості альтерації акордів субдомінантової та домінантової груп. В залежності від розв'язання двояко трактуються, скажімо, акорди з IV та VI високими щаблями. В одному випадку це акорд субдомінантової групи, де ладовий момент є провідним, в іншому — йдеться про акорди групи подвійної домінанти.

В окремих обробках виникають цілі зони нестійкості, що пов'язано, як звичайно, з уживанням еліптичних ланцюгів, квазіакордових гармоній, з наявністю багатошарових акордових конструкцій, інколи — з поліфонізацією гармонічної тканини. Еліптичні послідовності характерні для обробок «Повідж же мі», «Одкаль павичка летіла». В обробці «Високий брежок» утримується високий рівень нестійкості завдяки лінеаризації гармонічної тканини.

Під цим кутом огляду примітні також каденції обробок. В них особливо ясно виступає синтезування локальних рис з елементами дисонансно-нестійкого порядку. Композитор лише в окремих випадках задовольняється завершенням обробки на тонічному тризвуці. Сам підхід до фінального тону, як звичайно, цікавий і неординарний. Так, в автентичній каденції «З-поза гори місяць зишов» участь беруть DD $\mathrm{VII}_{4/3}{}^{\#\mathrm{IV}}$, D VII^{b3} (гармонічного мажору) з подальшим завершенням на тоніці з мажорною терцією. В обробці «Гори наші» перед завершальним тонічним тризвуком звучить змішане співзвуччя на основі накладання S $\mathrm{II}_{6/5}$ та D $\mathrm{VII}_{6/5}$ гармонічного мажору. Автентичною каденцією на зразок S $\mathrm{II}_{4/3}{}^{\#\mathrm{IV}}$ D_9 — t завершується обробка «Зозуленька кукат». Автентичний каданс локального спрямування вжито в обробці «Повідж же мі». На повний тонічний тризвук накладаються дві кварти від дорійської сексти. Виразне локальне забарвлення має каденція обробки «Одкаль павичка летіла» — S $\mathrm{IV}_9{}^{b7}$ — D VII_9 — I (з натуральною секстою). Тут кожен акорд демонструє ефект нейтральності III щабля ладу, другий — специфіку мелодичного соль, третій — звучання натурального мажору. Явище ладової змінності характеризує завершення обробки «Співаночки мої» (вид. 1978 р.).

Значного поширення в обробках М. Колесси набувають плагальні закінчення. Цей тип кадансування невід'ємний від ладово характерного дорійського мінору з IV високим щаблем та натурального мінору з IV високим щаблем. Ним послуговується композитор в таких обробках: «Вечюр юж мі, вечюр» (III_7 — $\mathrm{II}_{43}{}^{\#\mathrm{IV}}$ — I — $\mathrm{II}_2{}^{\#\mathrm{IV}}$ — I), «Співаночки мої» ($\mathrm{II}_7{}^{\#\mathrm{IV}}$ — I),— (вид. 1959 р.), «Люляй же мі, люляй» (II_7 I—IV у дорійському мінорі з IV високим щаблем). Оригінальне закінчення знаходимо в обробці «Шуміла дзедзина». Спочатку витриманий S II_{65} (у гармонічному мінорі) переходить

у S $IV_{65}^{\#IV}$ і розв'язується в однойменну тоніку, але остаточно завершується на квінтовому тоні ладу (як у народній пісні).

Септакордом II щабля з IV та VI високими ступенями завершується обробка пісні «Там на горі». Винятково оригінальне закінчення обробки «Високий брежок». Тут маємо справу з двома каденціями: одна ($II_7^{\#IV}$ — I) до мінору, друга (IV—V) — суто несподівана у своїй діатонічній справі. Як видно, композитор йде за закінченням народної мелодії, де фінальний тон трактується двояко. Інший тип кадансування постає в обробці «Ой горами волоньки». Тут септакорд II щабля розв'язується у мажорний тонічний тризвук спочатку з дорійською секстою, а відтак накладанням II_{65} — I_7.

Як видно з аналізу каденцій обробок лемківських пісень, вони винятково виразні, різні, індивідуалізовані та мають яскраве ладо-локальне забарвлення. Найуживанішим є плагальний тип кадансування. Він, як звичайно, збирає характерні елементи натурального мінору з IV високим або дорійського з IV високим та VII увідним. На цьому фоні особливо оригінальними і новаторськими є ті обробки, в яких завершальний акорд є або біфункційним, або представлений побічним щаблем ладу, як, наприклад, в обробці «Там на горі».

Велика питома вага дисонансу в процесі обробки фольклорного матеріалу дає змогу говорити про його переосмислення. У зв'язку з цим дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб, спрямований на поглиблення розкриття змісту пісні, складності й розмаїтості життєвої правди, як необхідний конструктивний елемент стилю композитора кінця 20-х — 30-х років, основний чинник його композиційної техніки. В останньому він набуває подвійного значення, впливаючи на динамічно-процесуальний та фонічний (колористично-зображальний) аспекти обробки, поглиблюючи психологічний підтекст першоджерела. В цьому плані частково нівелюється класичне розуміння природи дисонансу — він переосмислюється у свою протилежність.

Для української музики 20—30-х років подібна ладогармонічна стилістика була явищем винятково сміливим і унікальним. Подібні ладогармонічні явища знаходимо в оригінальних творах К. Дебюссі та Б. Бартока 10-х років. Підставою для їх інновацій став фольклор — давній угорський пентатонічний для Бартока та східноєвропейський для Дебюссі.

Звичайно, М. Колесса був добре обізнаний із творчістю цих композиторів. Зокрема, новації фольклоризму Б. Бартока були йому особливо близькі *. Що ж стосується впливу ладогармонічної мови К. Дебюссі, то треба відзначити, що він мав опосередкований характер, «пропущений» крізь призму традицій словацької музики. Зокрема, треба відзначити вплив «імпресіоністичної» стилістики фольклоризму В. Новака — одного з найвизначніших послідовників школи Л. Яначека у словацькій музиці — композитора, фольклоризм якого сформувався на західнослов'янському грунті **. А це і є той фольклорний шар, що за музично-стильовими ознаками тісно переплітається із стилістикою західних діалектів українського музичного фольклору (лемківського, гуцульського, бойківського).

---

* Цьому сприяло й особисте знайомство, і єдність ідейно-мистецьких поглядів на народну музику.

** За словами М. Колесси, в опрацюванні лемківських пісень він значною мірою опирався на методи обробки словацьких народних пісень В. Новака.

Опрацювання М. Колессою пісенного фольклору західноукраїнського зразка виявили оригінальний тип мистецького осмислення народної пісні. Орієнтація митця на етнолокальні шари музичного фольклору привела його до оновлення власної системи, яка по-різному виявляється у контакті з лемківською, волинською чи поліською піснею.

ВОЛИНСЬКІ ПІСНІ

Праця М. Колесси в 1932 році над обробкою лемківських народних пісень спрямувала його пошук у бік осмислення народно-ладового мислення на регіональному грунті, специфіки етнографічного звучання, виявила великі внутрішні потенції автора у вмінні поглибити психологічний підтекст народно-поетичних образів, а також призвела до новацій у галузі гармонічної мови.

Датована 1935 роком хорова збірка «Пісні з Волині» сприймається як нова ланка в ланцюгу авторського звернення до народнопісенних джерел. Безпосередньо до її появи спричинився оголошений 1934 року конкурс на збірку регіональних (обласних) волинських пісень. Учителі Волині зібрали 306 пісень, редагуванням яких повинен був зайнятися Ф. Колесса *. За цієї обставини й виникла збірка Ф. Колесси «Українські народні пісні з Волині» [7]. Цими ж пісенними записами скористався молодий М. Колесса.

Серед обробок, що увійшли у збірку — веснянки, ліричні, дівочі, про жіночу долю, про кохання, парубоцькі **.

За стилістикою матеріал волинських пісень виявляє два типи зразків: один належить до давньої пісенної верстви, другий — увібрав стильові ознаки пізнішого походження. Перші характеризуються вузьким амбітусом, часто з додаванням субкварти — заповненої або незаповненої. До них належать веснянки «Ой, травко-муравко», «Весна наша», «Соловейко», парубоцька «Ой чиє то сіно», про кохання «Ой там на долині», весільна «Ой вийди, місяцю», жіноча «Ой ти, лучино». Решта пісень вкладаються в октавний звукоряд мажорного або мінорного нахилу. Серед них мелодія пісні «Чи ти чула, дівчинонько», «Козак їде», «Сива зозуленько» ***. Усі пісні, як звичайно, завершуються нижньою тонікою. Виняток становлять мелодії пісень «Ой чиє то сіно», «Козак їде» з закінченням на V щаблі ладу та мелодія пісні «Ой ти дубе» з половинною каденцією на II щаблі.

Зачин мелодії кожної пісні становить здебільшого квартова висхідна інтонація. Винятком є мелодія пісні «Чи ти чула, дівчинонько» з низхідним квартовим зачином і мелодія «Ой вийди, місяцю» з висхідним секстовим.

Частині волинських пісень властивий речитативний склад мелодики, подекуди порушуваний короткочасними розспівами складів. Вірогідно, що серед згадуваних фонографічних та нотних записів 30-х років були зраз-

---

* Значна частина пісень була підготована для видання О. Колессою і передана Польській академії наук у Кракові.

[7] Колесса Ф. Українські народні пісні з Волині. На мішаний хор зладив Ф. Колесса.— Видання Волинського союзу народних театрів.— Рівне, 1936.

** На жаль, не вдалося віднайти деякі пісенні джерела обробок М. Колесси, що зберігаються у приватному архіві композитора.

*** Форма останньої — A — A ^{5} — B — C виявляє сліди пізнішого походження — угорського впливу.

ки регіонального багатоголосся, з якими знайомився М. Колесса. Підстави для подібного припущення дає характерна поліфонічна манера обробки окремих пісень — нахил до соковитого розлогого хорового розспіву. І все ж основу пісень в опрацюванні М. Колесси становить одноголосся. У цьому переконує публікація більшості з них у збірнику «Пісні з Волині», упорядники якого використали записи волинських пісень Ф. Колесси [8].

Одноголосний склад мелосу пісень вплинув на стиль викладу обробок. Так, у більшості з них мелодію виводить горішній голос. Тенорові та басотенорові зачини зумовлені індивідуальними особливостями кожної пісні, коли, скажімо, її природний виконавський склад розрахований на парубків («Ой чиє то сіно»), якщо основу розкриття пісні становить діалогічність («Чи ти чула, дівчинонько»), або головним героєм пісні є молодий хлопець («Ой там на долині»), чи коли для опрацювання узято козацьку пісню, або, наприклад, з відомим сюжетом («Загуляла да Лимериха»).

Порівняно з хоровими поліськими піснями потужнішою тут є гармонічна основа. При цьому композитор орієнтується насамперед на принцип народної підголоскової поліфонії. У хоровій фактурі спостерігається вільне комбінування («вмикання» і «вимикання») голосів, у чому бачимо рису, типову для усієї культури українського багатоголосся.

Розмаїття звукосполучення виступає яскраво як на рівні поєднання двох голосів, так і усій хоровій фактурі. Деякій частині хорів характерна яскрава індивідуалізація голосоведення. Підпорядкування останньої чіткій ритмічній пульсації виливається у відповідний для більшої частини регіонального багатоголосся «баланс» поліфонічного і гомофонно-гармонічного чинників (веснянка «Через гору»). Тут, з одного боку, постають музичностильові риси, характерні для центральних областей України, а з другого — для західних [9].

Забігаючи дещо вперед, підкреслимо, що порівняння волинських та поліських пісень, вибраних композитором, вказують на більшу мелодичну розвиненість перших, що виявляється у розширенні їх амбітусу, у наявності більшої розспіваності та мелодичної гнучкості й опуклості.

Жанрово-стильовий аспект також привертає увагу наявністю елементів пізнього походження («Козак їде», «Ой вийди, місяцю», «Соловейко»). Щодо цього вони стоять ближче до пісень центральних областей України. Звідси й тип композиторського фольклоризму (спосіб переосмислення митцем автентичного фольклору) має більш поміркований характер. За словами М. Колесси, деякі стилістичні риси наближають обробки волинських пісень до обробок М. Леонтовича.

Високорозвинене відчуття індивідуального голосоведення продемонстроване в хоровій веснянці «Ой травко-муравко» *. Кожен голос — гнучкий варіант мелодії веснянки. Аналогічний засіб вжито в іншій пісні — «Через гору». При наданні хоровим голосам значної самостійності мелодичного розвитку — риси, геніально виявленої в обробках М. Леонтовича,— М. Колесса керується, проте, не горизонтальним принципом, а вертикаль-

---

[8] Пісні з Волині / Упоряд. текстів О. О ш у р к е в и ч / Упоряд. нотних матеріалів М. С т е ф а н и ш и н.— К.: Муз. Україна, 1970.— 334 с.

[9] Подібне міркування висловлює Л. Ященко («Українське народне багатоголосся».— К.: Наук. думка, 1964).

* Веснянка записана в с. Суражі Кременецького району на Тернопільщині.

ним. Гармонічна терпкість, загострення, що виникають при цьому, природно вписуються у багатоголосну хорову партитуру. Це легко простежити на прикладі обробки веснянки «Ой ти, Семеночку» *. Початок другої мелострофи («Я люблю Оксану») супроводжується септакордовим звучанням, при цьому композитор неухильно дотримується діатонічного принципу, а в останню строфу уводить VII міксолідійський щабель.

Великого значення у динамізації гармонічної мови обробок волинських пісень набувають затримання. Подвійне затримання надає колоритного звучання обробці веснянки «Ой у полі два дубки». Подібні затримання спочатку на діатонічній основі (30-ті рр.), а відтак на ускладненій хроматизованій (70-ті рр.) стануть своєрідним кліше гармонічної мови в обробках М. Колесси.

Колоритності хорового звучання волинських пісень надає їх самобутня етнофоніка. Цю особливість гуртового співу демонструють такі хори М. Колесси, як «Ой чиє то сіно», «Сива зозуленька», «Ой ти, лучино».

Особливо яскраво виявлений етнографічний принцип у парубоцькій пісні «Ой чиє то сіно» **. Це підтверджує передусім загальний композиційний план обробки, в якому важливе місце відводиться заспіву, «вмиканню» решти голосів та їх «вимиканню». Регістрові ефекти, які при цьому виникають, мають характер антифонів (перші десять тактів). Ладо-інтонаційна основа пісні — питальний квартовий зачин (V—I), а відтак секстовий хід (I—VI) з плавним його заповненням і завершенням на V щаблі ладу,— викликала відповідний тип опрацювання. Так, мелодію композитор супроводжує стриманою діатонічною гармонізацією, вживаючи для цього паралельні тризвуччя у висхідному русі, нашарування паралелізмів квінт та тризвуків у протилежному русі при сходженні та чистих квінт при розходженні голосів із кінцевим кадансуванням на чистій октаві. Ось такий пощабельний рух — спочатку — V — VI — VII — VI — V — V (5—6 тт.), далі — IV — V_7 — VI | — V_{65} — VI — V_7 — IV | V — V з уведенням VII міксолідійського щабля характеризують специфіку українського гуртового стилю.

Вживання окремих елементів гармонічних ладів запрограмоване автентичною мелодикою обробок. Так, у хорі «Сива зозуленька» зона паралельних квінт перебуває у половинній каденції (II — III — IV — V), а в закінченні — унісон на V щаблі. До того ж натуральна діатоніка першого речення переходить у ладову мінливість другого (варіантність VII щабля та відтинок мелодичного мінору в завершальній каденції). В іншій обробці — «Чи ти чула, дівчинонько» — типові звороти за участю VII високого щабля (II — VII — V), завуальована секвенційність, чітка квадратність форми виявляють у ній зразок пізнього походження. Але і цього разу підхід до мелодії не формальний, а несе в собі синтез основи мелодичного та гармонічного мислення (наприклад, безмодуляційні переходи в межах паралельної перемінності або плавний пощаблевий рух лучаться з автентично оформленими каденціями).

Каденції хорів на волинські народні пісні прикметні прозорістю звучання, і в цьому композитор виходить зі специфіки народного багатоголосся.

---

* Записана в с. Шпиколосах Кременецького району на Тернопільщині.

** Записана в с. Суражі Кременецького району на Тернопільщині.

Фінальний тон — переважно чиста октава, інколи унісон, як звичайно, I щабель, рідше — V. Поряд із тонічною терцією, квінтою трапляється повний тонічний тризвук. Найуживаніший тип кадансування — автентичний, зрідка — плагальний.

Фактурне вирішення хорових обробок М. Колесси завжди індивідуальне, оскільки враховує стильові особливості пісенного джерела. В кожному окремому випадку постає неповторний синтез гармонії з поліфонією, хоча й з перевагою гармонічного чинника.

Балансування паралельно-перемінного ладу (Сі-бемоль мажор — соль мінор) спостерігається у хорі «Ой у полі два дубки». Тут затримання та поліладові моменти відіграють роль підсилення дисонансної гармонії, але в рамках діатонічної системи ця гармонічна деталь набуває імпресіоністичного характеру і перетворюється у цікавий мистецький ефект:

ПРИКЛАД 2

У другій строфі веснянки «Весна наша» є завершальний епізод з наслідуванням народного інструментального музикування («Та все грають на дудки»), і тут легко вдатися до аналогії з М. Леонтовичем. Та у третьому такті тонічна органна квінта несподівано переходить на третій щабель і дає свіжий гармонічний ефект. Ось у таких мініатюрних оздобленнях і проступає індивідуальність гармонічної мови хорових обробок М. Колесси.

На відміну від М. Леонтовича заспів обробки М. Колесса здебільшого подає у гармонічному викладі («Через гору», «Соловейко», «Ой у полі два дубки», «Ой там на долині»). У тритактовому заспіві пісні «Соловейко» композитор навіть уживає відхилення у домінанту. Скоріш за все в таких випад-

ках він перебував під впливом західноукраїнської професійної хорової традиції.

Отже, перші спроби збагачення гармонічної мови хорових обробок М. Колесси є наслідком індивідуалізації хорових голосів, ладо-інтонаційної варіантності, затримань, поліладових моментів. Така дисонансність, здавалось би, випадкова, інколи прихована, а то й дивна в контексті решти матеріалу, є постійним і типовим явищем у лемківських обробках та фортепіанній творчості.

Ритміка волинських пісень рівна, витримана, мелос широкого дихання, хвилеподібний, не позбавлений розспіву, у чому наближається до мелосу центральних областей України. Часто під цією «будівлею» проступає гармонічний фундамент, що дає змогу віднести обробки волинських пісень до західноукраїнської музичної традиції.

У піснях із Волині знову маємо справу з одним з різновидів народного гуртового співу. Композитор демонструє тут різні його види, так як це є у народній практиці живого побутування. Це двоголосний спів, фрагментарна терцева втора, заспів із солістом-виводчиком, розвинений поліфонічний спів. Цей вид багатоголосся демонструє потужний гуртовий спів, що є проміжним між західною та східною хоровою традицією.

ПОЛІСЬКІ ПІСНІ

Розглядаючи будь-яку композиторську обробку, виходимо з тієї методологічної засади, що всі спроби митця, спрямовані на збагачення, розкриття можливостей народної пісні, не є довільними. Вони повинні генеруватись самою піснею, органічно випливати з неї. Інакше кажучи, сам фольклорний матеріал повинен висувати відповідні принципи художньої обробки. Під цим кутом зору спробуємо розглянути опрацьовані М. Колессою поліські пісні *.

Добре знаючи фольклорний матеріал (ясна річ, не лише на підставі восьми зразків, що увійшли до збірки, а й численних нотних та фонозаписів батька) [10], композитор розвиває, по-перше, індивідуальні мовно-стильові риси, зокрема локальні особливості пісні, по-друге, ті засоби, які лише «намічені» й ледь помітні, по-третє, додає окремі, на перший погляд чужорідні елементи, які, проте, мають загальноукраїнське національне забарвлення.

Цитуючи народні зразки, М. Колесса не дотримується усіх тонкощів нотного запису. Точно цитуючи мелодико-ритмічний малюнок, витримуючи тонально-висотний рівень мелодії (з опорою на звук соль), композитор часто вдається до зміни висотно-регістрового розміщення голосів. Окремі ж неточності є наслідком свідомого недотримання деяких нюансів виконав-

---

* Обробляючи поліські пісні, М. Колесса користувався записами свого батька, зробленими під час його експедиції на Полісся 1936 року разом із відомим польським фольклористом К. Мошинським. Внаслідок цієї експедиції виник збірник поліських пісень, куди увійшло 220 вокальних і 26 інструментальних зразків. Тепер цей збірник зберігається в архіві відомої фольклористки С. Грици.

[10] Поряд з обробками поліських пісень, що їх розглядаємо, М. Колесса опрацював голосіння батька над померлим сином. Див.: Барвінський В. Вечір поліської пісні // Українська музика.— Львів, 1938.— № 4/14.— С. 71; Колесса Н. Вокальные произведения для голоса и фортепиано.— М.: Сов. композитор, 1985.— 64 с.

ського характеру, як, приміром, у пісні «Ой журавко, журавко» або можуть виливатись у своєрідну корекцію підголоска.

Митець широко розвиває принцип варіювання усіх параметрів народнопісенної лексики: ладу, метроритму, голосоведення, що набуває своєрідного статусу існування музичного твору. Отже, у процесі авторської інтерпретації розкривається і творчо переосмислюється те, що становить природу пісні, а водночас відбувається підсилення і доповнення її елементами, що лежать у руслі власної художньої манери митця. Інакше кажучи, переінтонування та доповнення є основними творчими принципами, якими керується композитор при опрацюванні народно-пісенного матеріалу.

У розвідці Ф. Колесси «Народна музика на Поліссі» вперше зроблено спробу стильового аналізу поліської пісенності [11]. Поліські записи вчений вважає українськими, хоча й наближеними до білоруських музичних діалектів. Такий висновок удалося зробити на основі порівняльної характеристики українських пісень із білоруськими. Вчений вказує на велику кількість варіантів українських пісень до всіх типових форм поліських. Відзначаючи те типове, що дає змогу загалом віднести поліський пісенний шар до української пісенності, дослідник водночас виділяє низку локальних особливостей, що вказує на існування самостійного музичного діалекту. Специфічних рис слід дошукуватись у ритмічній, ладо-мелодичній організації та виконавській манері.

Спробуємо проілюструвати ці риси на матеріалі поліських хорів М. Колесси. Але спочатку про їх образний зміст.

Добір пісень за образною ознакою розкриває авторське намагання осмислити розмаїті перипетії людського життя. Окрасою поліських обробок є ті, в яких розкрито тяжку долю жінки. Журливий настрій проступає у весільній пісні «Да лєцєлі гусоньки», марні надії молодої дівчини на одруження з милим розкрито в баладі «Цішей да цішей». Про безталанну долю неодруженої дівчини і молодої жінки на чужині розповідають пісні «Ой журавко» та «П'ють людзі горілочку». Не цурається композитор також розкриття радісних, світлих сторін життя. Так, просто й невимушено співається тут про безжурне дівування молодої «хорошої» дівчини («С-под явора»), про кохання в образі двох голубочків («Ой там на горі»).

Приступаючи до розкриття авторської інтерпретації поліських зразків, звернемось до свідчень про них Ф. Колесси. Зокрема, цінні зауваги фольклориста стосуються етнофонічної манери поліщуків. «Дво- і триголосне виконання народних пісень досягається через заспівування двох чи більше співців в одному гурті і має признаки співацької манери» [12].

Композитор у жодному зразку не відступає від цього мистецького виконавського принципу, доручаючи заспів сопрано-альтам або переважно тенорам-басам. А в пісні «С-под явора стежечка» М. Колесса у третю строфу переносить принцип заспіву (два такти з авторською ремаркою «Двоє» мелодично емансиповані від фольклорного джерела) з подальшим вступом усього гурту співаків («Всі»). Альтовий заспів пісні «П'ють людзі горілочку» нагадує багатоголосний спів центральних областей України.

[11] Колесса Ф. Музикознавчі праці.— К.: Наук. думка, 1970.— С. 409—424.
[12] Колесса Ф. Народна музика на Поліссі // Українська музика.— 1939.— № 1.— С. 419.

М. Колесса зафіксував в обробках нахил поліщуків до довгих завершальних нот, про які дуже влучно висловився фольклорист: «Тільки на Поліссі,— писав учений,— зустрічав я закінчення пісень такою довженною ферматою, що виповнює три до п'яти цілих нот; це виглядає так, ніби співець залюбки вслухувався у звук власного голосу серед поліської тиші, бажаючи її усе ж таки чимось оживити. Ці рівні лінії довженних фермат якось дивно гармонізують з одностайністю поліського краєвиду» [13].

«Безконечні» каданси поліської пісні, їх вільна метроритмічна течія свідчать про особливу, близьку до епічної, манеру виконання, що сягає корінням, можливо, у часи формування давньоруської епіки (билини київського циклу).

В окремих обробках «безконечний» каданс виливається у тривалий органний пункт і стає елементом фактури («С-под явора стежечка», «Да лецелі гусоньки», «Ой там на горі»).

З великою майстерністю розвинув композитор у хорах ту рису поліських пісень, що пов'язана з підголосковою манерою виконання. Розгляд частини першоджерел свідчить про вкраплення поліфонічних елементів у канву пісні. Одноголосся розщеплюється на два голоси (у вигляді терції, іноді кварти). Такий вид гуртового співу не можна віднести до простої гетерофонії: за всіма ознаками він лежить біля підніжжя підголоскової поліфонії.

Короткочасна поява другого голосу завершується переважно унісоном на I щаблі. Систематичне оспівування основного устою сприймається як основний принцип ладової та композиційної будови пісні, виявляючи їх архаїчне походження.

Як уже згадувалось, в окремих деталях композитор відходить від етнографічного автентизму пісенного джерела, але найсуттєвіші ознаки не проходять повз його увагу і чітко фіксуються. Зокрема, неодноразове кадансування на тонічній опорі автор здебільшого підсилює уведенням октави, терції, квінти або ж унісоном кількох голосів.

Здатність поліських пісень до поліфонічної розробки композитор перетворює на основну форму, засобами якої розкривається їх багатий поетичний зміст.

Ритмічна форма більшості пісень виявляє нестабільність строфічної будови. Так, початкова структура пісні «Цішей» (3+3+3) порушується: 4+3+3. Аналогічним чином змінюється структура вірша у весільній пісні «Да лецелі гусоньки» (3+3+3 на 4+3+3). У баладі «Цішей да цішей» 11-складова ритмічна форма чергується з 10-складовою.

Пісні, узяті для обробки, виявляють форму дворядкової строфи. Натомість форма пісні «С-под явора стежечка» виявляє перехід дворядкової строфи й трирядкову через конкатенацію. Тут повторюється спочатку піввірш, а відтак останній вірш повністю. Із трирядкових віршів для поліських пісень особливо характерною є коломийкова форма («Повінь, повінь»), що свідчить про її давнє походження *.

Характерною рисою часової організації поліських пісень є вільна метроритмічна будова. При перевазі парних тактів над непарними найуживанішим є їх мішане чергування, як, наприклад, 5/4 — 6/4 («Повінь, повінь») або

---

[13] Там же.— С. 417.

* Аналогічну думку висловлює С. Грица в монографії «Мелос української народної епіки» (К.: Наук. думка, 1979).

4/4 — 3/4 та 3/2 («Цішей да цішей»). Принцип метро-ритмічної перемінності простежується також у піснях «Ой поля, ви поля», «Ой журавко», «П'ють людзі горілочку».

Торкаючись ладометричних особливостей поліських хорів М. Колесси, зазначимо відразу, що всі автентичні мелодії становлять давній пісенний шар, до якого належать жанри обрядових, дитячих пісень та речитативні форми української народної музики. На це вказують вузькообсягові звукоряди пісень переважно тетра-гексахордової будови з опорою на І щаблі, що розширюються за рахунок присутності нижньої секунди чи кварти, а також групування тонів навколо кварто-квінтових опор.

До вузькорегіональних ознак поліських пісень слід віднести: 1) завершення серединних та заключних каденцій переважно на тонічній опорі (виняток становлять «П'ють людзі горілочку» та «Ой там на горі» із закінченнями на V щаблі ладу); 2) витримування завершальної опори довгою вартістю; 3) спадний рух у завершальних зворотах:

1. Ой журавко
2. Да лєцєлі гусоньки
3. С-под явора стежечка

1. Повінь, повінь
2. Цішей да цішей
3. Ой поля ви поля

Отже, ладометрична організація поліських пісень разом із композиційними особливостями та специфікою мовного діалекту викристалізували дуже своєрідну виконавську манеру, відмінну від гуртового співу центральних областей України. Сенс етнофоніки поліського співу полягає у двоголосному зачині, у прольонгуванні завершальної опори, у нахилі до підголоскової поліфонії та фонетичному забарвленні мовного діалекту з пом'якшенням частини приголосних (-дзе, -дзі, -дзє, -цє, -ці, -чє, -бє, -сє, -нє тощо).

Розглядаючи композиційну будову хорових обробок М. Колесси, треба брати до уваги принципи голосоведення та засоби розвитку. Велику роль у розбудові форми пісні поряд із варіантно-варіаційним методом відіграє поліфонізація на основі імітаційної та контрасної поліфонії. У цьому також проявилась активна авторська позиція у ставленні до пісенного джерела.

Дворядкова народнопісенна строфа хору «Да лєцєлі гусоньки» виливається у форму наскрізного розгортання на основі тематичної варіантності. Для хору «Ой там на горі» обрано просту двочастинну форму з сюжетно-тематичною репризою у завершенні. Тут початкова поетична фраза «Ой там на горі, ой там на крутій» озвучує не фольклорна тема, а її підголоски з варіантними видозмінами. Проста двочастинна композиція лежить в основі хору «Повінь, повінь». Лише повторюваність пісні, завершувана тривалим тонічним звучанням, вказує на грані між частинами. Поза тим надзвичайна гнучкість голосоведення, що є наслідком лінеаризації хорової фактури, у сукупності з чітко проведеною драматургією динамічного наростання надають композиції хору надзвичайної єдності та цілісності.

Просту куплетну форму вибрав композитор для хору-мініатюри «Цішей да цішей». Чотиритактове звучання пісні від такту до такту поступово обплітається хоровими голосами (від унісону в першому такті до чотириголосся в останньому), які її не затемнюють, а багатогранно відтінюють.

Синтез підголоскової поліфонії з елементами контрастної становить суть хорової фактури твору.

Лінеарність голосоведення як основний спосіб викладу музичної думки, як головний фактор образно-поетичного настрою пісні виступають у хорах «Ой поля, ви поля», «Ой журавко, журавко», «П'ють людзі горілочку». Принцип імітації як провідний засіб розвитку прив'язується до певних зон композиції і покликаний створити ефект безперервної плинності музичної думки, плинності оповіді. Це, скажімо, другий рядок поетичної строфи куплетноваріаційної форми («Да лєцелі гусоньки»), початок другого куплету двочастинної композиції («Ой поля, ви поля»), початок останньої частини тричастинної структури хору («Ой журавко»). У зв'язку з останнім неможливо обминути питання про особливості хорового голосоведення.

Народнопісенна тема в М. Колесси завжди на передньому плані навіть тоді, коли поліфонічний принцип голосоведення є панівним. Лише у двох хорах пісню починають жіночі голоси, у решті — чоловічі і завжди в парі, щоб розійтись або злитися в унісон. У хорах «Да лєцелі гусоньки» і «Ой на горі» вжито триголосся.

Принцип голосоведення у кожному конкретному випадку продиктовані структурою вірша. Так, дворядкова строфа з певними модифікаціями присутня у таких хорах: а) проста («Цішей да цішей»); б) повторюється кожен рядок («Да лєцелі гусоньки»); в) перший рядок — заспів, другий — приспів («Ой там на горі», «Ой поля, ви поля», «П'ють людзі горілочку»); г) перший рядок повторної будови («Ой журавко»); д) чотирирядкова строфа («Повінь, повінь»).

Переважно в місцях повторення словесного тексту композитор змінює способи викладу матеріалу, засоби розвитку, голосоведення. Для заспіву обирається здебільшого прозоре голосоведення, для приспіву — більш компактне, повнозвучне. Підхід до завершальних каденцій оформлений гомофонно-гармонічно. У цьому простежується вплив саме народного гуртового співу, а водночас виявляється прикмета мистецько-естетичного порядкування, утвердження основної ідеї пісні.

Високого рівня у хорах набуває комплементарна техніка голосоведення. Завдяки їй тут зберігається чудова міра голосової взаємодії — посилюється виразність кожного голосу і водночас міцніє принцип ансамблювання. Лінеарні засади мислення, рівно ж як і прекрасне знання теситури хорових голосів, їх тембрових властивостей поєднуються з новаціями гармонічної мови.

Гармонічна мова хорів М. Колесси на поліські пісні випливає з народнодіатонічної системи ладової організації пісенного матеріалу, із структури пісень, а також із творчо активного засвоєння і переосмислення їх ладової лексики. Так, композиторові заімпонували ті мелодії, в яких синтезувались ладова специфіка, притаманна загальноукраїнському національному стилю з локальними прикметами на рівні мелодії, метроритму, структури та виконавської манери.

Згідно з твердженням Ф. Колесси, із 220 пісень, записаних на Поліссі, лише чотири витримані в міксолідійському ладі, три — у дорійському [14]. Ось ці мелодії і обрав коппозитор для опрацювання. Цікаво, що навіть при розробці тих мелодій, де зазначені лади відсутні, композитор вплітає їх у хорову

[14] К о л е с с а Ф. Народна музика на Поліссі.— С. 415.

тканину. Ладовий контраст, який виникає при цьому, вносить свіжі барви у звучання народної пісні, збагачує її інтонаційно та гармонічно.

У хорі «С-под явора стежечка» VII міксолідійський щабель є елементом мелодії, натомість гармонічну функцію виконує VII увідний щабель. Як бачимо, М. Колесса не копіює ладової будови оригіналу, а йде шляхом ладового відтінювання пісні і таким чином досягає більшої ладоінтонаційної гнучкості і виразності, а отже, глибшого розкриття її змісту. Так, основу хору «Да лецелі гусоньки» становить натуральний мажор; VII міксолідійський щабель у розвитку підсилює емоційний відтінок жалю, що його виливає молода дівчина напередодні весілля.

ПРИКЛАД 3

ДА ЛЕЦЄЛІ ГУСОНЬКИ

У хорі «Повінь, повінь» М. Колесса загалом нехтує варіантністю VI щабля у мінорі, дотримуючись VI низького щабля і лише одноразово у другій частині вживає VI високий і додає IV високий. Якщо один випливає з мелодичного руху, то другий створює дисонансову сполуку (збільшений септакорд VII щабля), завдяки чому глибше розкрито зміст сумної дівочої пісні.

Подібним чином поступає композитор у хорі «Ой журавко», в основі якого лежить міксолідійський Соль мажор. Втім, для автора нормою тут стає вживання VII увідного щабля, який неодмінно за законами класичної функційності розв'язується у тоніку. Отже, з одного боку, ладовий нахил віддзеркалює ладову перемінність самої народної пісні, а з другого — активне втручання композитора в ладовий стрій пісні виявляє той рівень осмислення народопісенного матеріалу, за якого об'єктивне, стороннє стає суб'єктивним, особистісним.

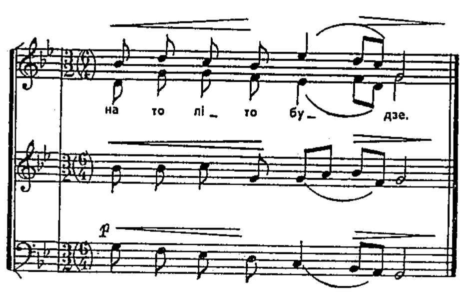
Однією з давніх рис поліських пісень є формування мелодико-інтонаційних якостей від I щабля за кварто-квінтовим принципом. Цю ознаку мелодики першоджерела композитор переносить у вертикаль, і вона перетворюється у характерний елемент хорового звучання. При цьому квартоквінтовість особливо дає про себе знати на рівні двоголосся. Але при комплементарності ритму й голосоведення вказані конструкції гармонічно зна-

чущі як усередині побудови («Повінь, повінь», 3 т., «Цішей да цішей», 4 т., «Ой поля, ви, поля», 18 т.), так і в каденційних вузлах («Ой там на горі», 4 т., «С-под явора», 14 т., «Ой поля, ви поля», 8—9 тт.). Ці приклади відтворюють специфіку народного багатоголосся.

Основу акордової вертикалі становить переважно терцевий принцип (тризвуки та септакорди). Але, поставлена в умови народно-діатонічної системи, остання набуває якісно нового звучання. Це легко простежити на завершальних етапах побудови, де фактура акордово більш насичена, ніж у серединних розділах. У таких випадках виникають цілі ланцюги побічних тризвуків і септакордів («С-под явора стежечка», «Цішей да цішей», «П'ють людзі горілочку»):

ПРИКЛАДИ 4, 5

Цішей да цішей



П'ЮТЬ ЛЮДЗІ ГОРІЛОЧКУ

Початкова ідея, орієнтована на осмислення специфіки народного багатоголосся в умовах професійного мистецтва, була прекрасно втілена М. Колессою. Максимальне наближення до засад гуртового співу та його етнофонічної манери позначилось на всіх параметрах музичної мови обробок поліських пісень. Зокрема, в їх гармонічній мові відбився принцип чергування рівнів щільності народного співу. Це видно з того, що акордові структури вживаються неповно, часто з пропущеними терцією і квінтою. Втім, дана особливість має подвійне тлумачення. Вона зумовлена прагненням композитора до ясного рельєфного голосоведення, рівноваги горизонталі з вертикаллю за умови нахилу до лінеаризації фактури. В останньому, до речі, збігаються засади народного мислення з деякими тенденціями музики XX століття.

Так, мелодизація хорів сприяє утворенню дисонансів та їх плавному розв'язанню. Йдеться про гострі секундові звучання, які є наслідком, скажімо, прохідного руху голосів мелодичної фігурації, каденційних затримань («С-под явора», «Ой поля, ви поля», «Да лєцєлі гусоньки»).

Отже, гармонія хорів М. Колесси тісно пов'язана з іншими виразовими чинниками, зокрема голосоведенням, засобами розвитку. Вплетені в народно-діатонічну канву хорів поліфонічні принципи голосоведення поряд з інтенсивною варіантністю та характерною фонетичною вимовою словесного тексту надають своєрідного забарвлення гармонічній мові обробок поліських пісень.

Цілісний погляд на «цикли» обробок лемківських, волинських та поліських пісень засвідчує своєрідність кожного з них, водночас переконує у їх мистецькій нерівноцінності. Обробки поліських, а особливо волинських пісень, що були створені вслід за лемківськими, стилістично є більш традиційними. Це зумовлене двома причинами. Першою, що випливає із залежності композиторського фольклоризму від стильової специфіки опрацьовуваного фольклору, та другою, викликаною міркуваннями виконавського характеру.

Новаційний характер фольклоризму М. Колесси 30-х років став можливим за умови відкритості власної художньої системи до національної традиції (досвід М. Леонтовича) та новітніх здобутків європейських національних шкіл (словацька, угорська).

Сьогодні можна лише моделювати можливі перспективи та напрями розвитку українського професійного фольклоризму, що були зруйновані тотальною ідеологізацією мистецтва в 30—50-ті рр., і, на жаль, торкнулися творчості М. Колесси. Вона загальмувала прогресивний розвиток української музичної культури, ізолюючи від новітніх художніх течій західного мистецтва. Фольклоризм обробок М. Колесси і, зокрема, його лемківських пісень значною мірою вплинув на формування фольклорного напряму 60-90-х років.

Iryna ZIN'KIV, Oxana SHEVCHUK

THE PECULIARITIES OF THE REGIONAL FOLKLORE TREATMENT IN MYKOLA KOLESSA'S ARRANGEMENTS

The article is dedicated to the composer's method of folk song arrangement, which is a little researched genre of the composer's creative work. Three of his music cycles: «Lemkivs'ki Pisni» (Lemko Songs) — for voice and piano «Pisni z Volyni» (Songs from Volyn') and «Pisni z Polissia» (Songs from Polissia) — a'capella choral arrangements — have been analysed as the most original ones from the point of view of musical stylistics. In the above cycles Mykola Kolessa's innovatory style of he late twenties and thirties was reflected. Kolessa's folklorism in arrangements has considerably influenced the shaping of the present-day folklorism in composing.

Оксана БІЛИК

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ АСПЕКТИ ФОРМОТВОРЕННЯ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Проблему простору і часу в аналізі музичних явищ розробляють на сучасному етапі досить інтенсивно і різнобічно. До неї звертаються і філософи, і фахівці з музичної естетики, і мистецтвознавці, оскільки деякі питання у відповідній їм сфері діяльності можуть бути розкриті лише з урахуванням співвідношення простору і часу.

В цьому плані маємо поки що небагато літератури. Уже створена досить розгорнута філософсько-естетична платформа, чимало розроблено питань, що стосуються теоретичного осмислення специфіки різних видів мистецтва і серед них музики, але поки що обмаль праць із питань музичної форми із виділенням специфіки просторово-часового фактора [1].

Справді, мистецькі особливості твору, іноді навіть структурні функції в організації музичного матеріалу, можуть бути трактовані переважно з позицій просторово-часового відношення. Тому основним завданням дослідження є з'ясування специфіки просторово-часових відношень у формоутворенні камерних творів Валентина Сильвестрова. Тут переважають принципи тематичного розвитку, пов'язані з інтенсивністю, напругою і розрядкою у звучанні музичного матеріалу, контрастним зіставленням динаміки руху і статики, темброворегістровими і динамічними факторами. Зацікавленість композитором дією просторово-часових відношень у музиці свідчить, зокрема, одне з інтерв'ю із Сильвестровим, котрий розповідає, що при зустрічі з відомим піаністом Матіасом Крісбергом він довго дискутував про відчуття простору і часу в музиці, про неоднозначність вияву просторово-часових параметрів [2].

В. Сильвестров належить до сучасних українських композиторів серед-

---

[1] Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции // Проблемы музыкальной науки.— М., 1975.— Вып. 3.— С. 467—489; Орлов Г. Пространство и время музыки // Проблемы музыкальной науки.— М., 1972.— Вып. 1.— С. 144—160; Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки / Музыкальное искусство и наука.— М., 1978.— Вып. 3.— С. 72—89; его же. Пространственно-временные отношения в искусстве.— М.: Музыка, 1983.— 146 с.; Пространство и время.— К.: Наук. думка, 1984.— 292 с.; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.— Л., 1974; Свидерский В. И. Пространство и время.— М.: Госполитиздат, 1958.— С. 115—126.

[2] Зінкевич О. Нові контакти — нові враження // Музика.— 1988.— № 4.— С. 7.

нього покоління, творчість яких сформувалась у 60-і роки. Ще донедавна композитора називали авангардистом, оскільки на перший план висувалася музична мова, що її визначали як додекафонію, серіальність та інші види сучасної композиційної техніки до сонористики включно. Композитор не оминув сучасних технік письма, виявляє зацікавленість найрізноманітнішими сучасними засобами для музичного втілення своїх задумів, йому притаманна широка і різнобічна обізнаність у найновіших сучасних манерах композиційного становлення, у чому виявляється його висока фахова майстерність. У творчості В. Сильвестрова органічно поєдналося прагнення до технічного новаторства і виявилось не менш сильне тяжіння до прояву емоційного фактора, до образно-мистецької сфери його змістовної сторони.

Вагомість внеску митця у рідну культуру визначається тим новим, що він дає для неї, і зв'язками з усім процесом її попереднього розвитку.

Присвячуючи композиторові окрему музикознавчу працю із серії «Творчі портрети українських композиторів», Стефанія Павлишин пише: «Традиції творчості Сильвестрова дуже глибинні, хоч він сам відбирає близьких собі композиторів: з минулого це насамперед Малер, Бах, Моцарт, Шопен, в останні роки також Шуберт, Равель, Дебюссі, із сучасних — Стравінський, Веберн, Шенберг, Булез, Штокгаузен, Ксенакіс, Кейдж, Айвз» [3].

На думку В. Сильвестрова, значення неоавангардизму полягає у тому, що він наново відкрив давні елементарні музичні поняття, свідомо відкинуті західною музикою на початку XX століття: симетрію, ритм, мелодію. Узагалі композитор упевнений, що техніка письма повинна бути цілком підпорядкована втіленню змісту.

Творчість В. Сильвестрова спрямована передусім на розкриття духовного світу людини і його філософського сприйняття. Ліричність і філософська концепційність як дві найважливіші сторони творчості композитора особливо чітко окреслюються у ній на сьогоднішньому етапі. Твори, що завершують теперішній період, вказують на підсумування попереднього розвитку в серйозних задумах і формах. У симфонічному жанрі це симфонія, камерно-інструментальному — квартет, у фортепіанному — соната, у вокальному — кантата.

Творчість В. Сильвестрова — постійне прагнення до вершинних досягнень людського духу, це пошуки вдосконалення самого homo sapiens, втілення споконвічних важливих для людства ідей у їх сучасному, новому баченні, у глибоко творчому трактуванні традицій. Якщо в ранніх творах композитора основну проблему для слухача становила нова техніка письма, то у зрілих — разом із зовнішнім спрощенням стилю, зведенням його до семантики таких кардинальних понять, як Звучання і Тиша, мелодійність і лиш відчутна глибина думки, музика В. Сильвестрова потребує серйозного розуміння не тільки її самої, а й проблем життя, духовного спілкування людини з навколишнім світом.

Отже, можна так окреслити основні віхи творчого становлення В. Сильвестрова: через складність повернення до «нової простоти», повернення до традицій, від симфонічного жанру до вокального, інструментального, камерного, від пуантилістичної, серійної техніки до тональної мелодики, від сонористики до традиційних темброво-фактурних прийомів.

[3] Павлишин С. Валентин Сильвестров.— К.: Муз. Україна, 1989.— С. 80.

«У поняття простоти Сильвестрова,— пише Стефанія Павлишин,— входить дуже велике коло традицій аж до сучасності... Роль видатних митців композитор бачить у тому, щоб наново відкрити вже готову семантику, мову епохи, «проспівати» її (як Моцарт)» [4].

В. Сильвестров підкреслює значення мелодичного принципу у своїй творчості, наскрізної мелодизації свого стилю. У нього особливий тип поліфонії — зіставлення планів далеких і близьких, фонів (зокрема у «Тріаді», П'ятій симфонії). Поліфонія виявляється у багатошаровості, у мисленні окремими пластами, просторовими площинами.

Світлана Савенко, присвячуючи музиці В. Сильвестрова окрему статтю під назвою «І гармонічній стихії влада», пише: «Звукова матерія «космічних пасторалей» виявляє дуже важливі для стилю В. Сильвестрова риси. Насамперед — деяку просторовість, що виникає завдяки самостійності звукових планів, різній мірі їх насиченості та інтенсивності. Просторовість ця не до кінця звичайна, у ній немає «верху» і «низу», панує відчуття підваженості, незалежності від звичайного тяжіння» [5].

У творах композитора спостерігаємо звернення до таких засобів музичної виразності, які тісно пов'язані з їх просторово-часовим сприйняттям. Тому при характеристиці музичної мови В. Сильвестрова близькими будуть поняття динаміки руху і його гальмування, поняття Звучання і Тиші, близького і віддаленого музичного вираження, рельєфу і фону, зіставлення матеріалу, контрастного за силою звучання, мислення окремими просторовими площинами, ізольованими одна від одної, різні пропорції часового навантаження тематизму та ін.

Для підтвердження цієї думки звернемось до характеристики камерно-інструментальної музики В. Сильвестрова, що представлена його фортепіанними творами (найбільш численний жанр у кількісному розумінні серед творчого доробку композитора) і камерними ансамблями. Серед них Три фортепіанні сонати, «П'ять п'єс», «Тріада» для фортепіано, «Елегія», «Музика у старовинному стилі» для фортепіано, «Кіч-музика», Класична соната, Сонатина у 3-х частинах, Квінтет для 2-х скрипок, альта, віолончелі і фортепіано, Тріо для флейти, труби та челести і Струнний квартет № 1.

Просторово-часове сприйняття музики спирається на мистецьке, образне уявлення і трактування твору, окремих його розділів. Співвідношення споріднених і контрастних художніх образів створює враження мінливості просторово-часового фактора у процесі розгортання музичної думки. З одного боку, це образи активні, динамічні, а з другого — споглядальні, статичні. Відповідно їх зіставлення, а також присутність такого типу мислення, що спирається на активність руху і його гальмування (наявність пропорції у процесуальному розгортанні музичного матеріалу) дають приклад музики такого типу, яку, за словами В'ячеслава Медушевського, характеризує динаміка емоційних процесів і «хвилеподібна» драматургія: «Пропорції у ній пов'язані з інтенсивністю підйомів і спадів, розміщенням кульмінацій, із спів-

---

[4] Павлишин С. Валентин Сильвестров.— К.: Муз. Україна, 1989.— С. 83.
[5] Савенко С. И гармонической стихии власть // Сов. музыка.— 1988.— № 3.— С. 27.
[6] Медушевский В. В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения // Методологические вопросы теоретического музыкознания.— Труды.— Вып. XXII.— М., 1975.— С. 159.

відношенням цілеспрямованого і стриманого начал»[6]. Саме на такому пропорційному зіставленні контрастних образів і побудовані численні твори В. Сильвестрова, серед яких Струнний Квартет, Друга соната, Postludio Третьої сонати, П'ять п'єс, Тріада.

Цікавою і своєрідною є проблема прояву простору і часу в музиці через звернення до стильових зразків інших епох, до музичних жанрів епохальної ретроспекції, до певних сучасних музичних технічних систем. Отже, проникнення у музику глибин віків — це свого роду просторово-часова арка до традицій минулого, ретроспективний зв'язок часу.

Композитор звертається до старовинної музики в «Музиці у старовинному стилі». Тут виступає збірне відбиття старовинної музики — поєднання стилю кількох століть, класицизму і раннього романтизму крізь призму сприйняття одного композитора. Початковий і кінцевий розділи об'єднані стильовою лексикою «бачення» класицизму, насамперед «моцартівських» фонем, крізь призму раннього романтизму. В серединних підциклах найвиразнішими є риси поліфонії бароко, зокрема Й.-С. Баха, та орнаментики рококо.

Риси докласичної музики позначились у Третій сонаті (жанрові заголовки частин), у «П'яти п'єсах».

Інакомовність романтичного стилю, що виступає, як пряма мова, знайшла своє втілення у Першій сонаті, частково у Струнному квартеті й особливо в «Кіч-музиці», в якій ясно відчутний характер музики Шопена, Брамса, Малера, Шумана.

Своєрідним є Квінтет В. Сильвестрова, де водночас, незважаючи на зіткнення в його музичній мові тональної, атональної, модальної і додекафонної технік, цей твір позначений цілісністю передусім завдяки панівному типу поліфонії, пов'язаному зі стилем Бориса Лятошинського і пізнього Дмитра Шостаковича.

Зверненням до сучасних музичних систем, до техніки пуантилізму характеризуються Струнний квартет композитора, Мелодія з циклу «П'ять п'єс»; з алеаторичним принципом мислення пов'язані Друга соната, Струнний квартет; із серійним, додекафонним типом викладу музичного матеріалу — Квінтет, Тріо для флейти, труби і челести (серійна з моцартівськими моментами), «П'ять п'єс» (ранньододекафонічна, шенбергівська 1-а частина — Прелюдія), Тріада.

Окрім того, у творчості В. Сильвестрова можна спостерігати такий тип мислення і викладу музичного матеріалу, який викликає асоціації з напрямком мінімалізму як відгалуження неоавангардизму (зокрема американської групи Мортона Фелдмена, Л. Гіллера та ін.). Принцип мінімалізму, що полягає у граничному обмеженні музичних засобів, економності засобів вираження у В. Сильвестрова, виправдані й зумовлені вимогами змісту, викликані причинами мистецького, творчого і духовного порядку. Показовими з цього приводу є Струнний квартет, «Тріада», П'ять п'єс, Друга соната.

Та переважно це не пряма стилізація. Найчастіше це поєднання багатої палітри різних типів мислення. Так, у Квартеті, з одного боку, це і неоромантична лінія, а з другого — великий арсенал сучасних музичновиразових засобів, використання техніки пуантилізму, алеаторики, сонористики та ін. Їх поєднання якраз і творить ту неповторну особливість музичного мислення В. Сильвестрова.

Інший приклад — звернення до жанру докласичної музики, як у Третій сонаті: 1-а частина Preludio, II-а частина — Fuga, III-я частина Postludio, при поєднанні з сучасними музично-виразовими засобами. Зберігається лише зовнішня атрибутика жанру, а мовні її виразники сучасні. Аналогічне спостерігаємо і в циклі «П'ять п'єс».

Отже, ретроспективний «зв'язок віків», поєднання принципів мислення попередніх епох із сучасними музично-виразовими засобами — одна з найяскравіших рис творчого методу В. Сильвестрова, один із показових прикладів просторово-часового взаємозв'язку різних стилів, методів, технік в єдиній цілісній системі творчого методу композитора.

Функції активного організатора музичного простору-часу беруть на себе музично-виразові засоби і серед них — фактура. Важливою рисою її є трикоординатна будова, одним із компонентів якої є горизонтальна координата, що стосується характеристики мелодичної лінії, її графічності, просторового бачення як малюнка з певним рухом угору або вниз, рухом, узятим стрибком та ін.— як у І-й сонаті — Г. П. у вигляді хвилеподібної лінії. Створюється особливий об'єм звучання, що уособлює у собі рух по горизонтальній координаті. Об'єм звучання — це наявність постійних співвідношень між звуковими елементами в поєднанні з мінливістю, що з'являється у рамках побудови. Стабільні параметри в об'ємі звучання можуть зберігатися у межах мотиву, фрази, речення, тобто на рівні утворення музичної тканини або на рівні більш значних побудов — період, прості форми. В залежності від тривалостей, що є чинником часового виміру збереження співвідношення елементів фактури, змінюються суттєві характеристики музичного стилю. Для Й.-С. Баха більш типове тривале збереження стабільних співвідношень, а для А. Веберна — меншою мірою; у творчості В. Сильвестрова спостерігаємо поєднання стабільних і нестабільних параметрів.

Цікавим є питання просторового зображення музики по діагоналі. Такими найпростішими прикладами є імітації, ефекти відлуння, що вбирають у себе розуміння глибинного виміру музичної тканини.

Музичний простір В. Сильвестрова характеризує і його темброво-регістрове мислення, мислення, яке аналізується у різних просторових площинах перцептуального сприйняття. У таких тонах написана «Музика у старовинному стилі». Це твір фортепіанний, проте композитор звертається до імітації клавесинного звучання інструменту, що характеризується нашаруванням секундових співзвуч. Аналогічні приклади зустрічаємо і в Першій сонаті.

Цікавим є аспект ролі динамічного фактору у створенні враження простору, існування динамічної диференціації ліній фактури, відчуття глибини звучання, глибинного шару музичного матеріалу. Це не є накладання динамічних пластів, а мислення площинами, відносно самостійними, з певними для них динамічними градаціями (Струнний квартет, П'ять п'єс).

Щоб повніше розкрити проблему ролі простору в музиці, треба здійснити зв'язок просторових уявлень з іншими елементами фактури — з акордикою, взаємним розміщенням голосів, диференціацією ліній, планів, фактурних пластів багатоголосного цілого. Показовим тут є співвідношення горизонталі і вертикалі. Функція просторового фактору здійснюється у заміні вертикалі на горизонталь, а часового — у збиранні музичного матеріалу в акорд, у концентрації звукового матеріалу в часі. Прикладом цього є «Тріада», цикл «П'ять п'єс». Питання диференціації ліній, голосів, пластів

відбувається у розміщенні й виділенні самостійних шарів фактури, у виділенні її окремих пластів, у мисленні композитора і більше компонентах музичного простору, умовно ізольованих один від одного. А щодо сприйняття музичного часу — це процес максимальної концентрації вираження, що пояснюється їх одночасним звучанням — це накладання Головної партії (ГП) і Побічної партії (ПП) у розробці Першої сонати.

Великого значення В. Сильвестров надає засобам сонористики, а також алеаторики, засобам, які посилюють просторові асоціації сприйняття процесу музичного розгортання. Як зразок, наведемо Струнний квартет, Друга і Третя сонати композитора: вібрування від великої секунди до чверті тону і навпаки (Квартет), ступеневе «схвильоване» diminuendo (Квартет), довільні тривалості і ритм точно-фіксований, беззвучний натиск хроматичного кластеру (Третя соната), принцип сковзання строю (Друга соната).

Досить близько до проблеми музичного простору-часу стоїть питання, що стосується фонічної сторони музики В. Сильвестрова. Взагалі, музичне мистецтво XX століття значно розширило, з одного боку, свої зображальні, колористичні можливості, а з другого — можливості виразові. Найповніше ці аспекти вирішені у зв'язку з гармонічними факторами музики, що пов'язані, по-перше, з посиленням напруги і тяжіння малого радіуса дії, по-друге, з тонально-модуляційними планами великих форм і їх частин, і по-третє, з розширенням самої тональності, включення до її складу нових акордів і послідовностей, вихід за рамки діатоніки, рівноправність усіх ступенів ладу з центром опори на тоніці.

Дія виразності гармонії пов'язана з гармонічною барвистістю, колоритом, з властиво фонічною стороною гармонії. Це можуть бути ладогармонічні музичні фрагменти, що втілені у взаємопроникненні і взаємодії мажорного і мінорного ладів, як у коді Квартету (G-dur, g-moll), поєднанням ладів різних відтінків. Відповідно це створює враження різних градацій колориту, емоційних станів. Уже сам вихід за рамки діатоніки здатний створити свіжий фонічний ефект. Зіставлення консонантності і дисонантності — яскравий фонічний приклад Квартету В. Сильвестрова. Прагнення до більш повного, багатостороннього і диференційованого втілення різноманітних емоцій і життєвих явищ тісно пов'язано у сфері гармонії з посиленням і збагаченням її фонічної сторони — з посиленням ролі власного забарвлення окремих співзвуч, колористичних ефектів зіставлення співзвуч або тональностей, нарешті з різноманітними ладофонічними діями незвичних ладів або ладових зворотів. Сюди також прилягає і той дуже легко сприйнятливий фонізм, який здійснений засобами гучності динаміки, регістру, тембру та ін.

Отже, фонічна сторона музичної тканини, її колористичні, звукозображальні функції — це один з аспектів дії просторово-часового фактору в музиці, це одне з питань вирішення цієї проблеми, якій присвячене дослідження.

Окремо стоїть питання про часовий фактор у музиці, питання про відповідність часу мистецького часу реальному, про пропорційність його і диспропорцію, яка виникає внаслідок відходу часу від реальної своєї платформи, час стає перцептуальним. Часовий фактор В. Сильвестрова — це різні пропорції збільшення або зменшення музичного матеріалу, як у Першій сонаті, у «Музиці у старовинному стилі». Це і приклади зміни ямбічного метро-ритму на хореїчний і навпаки — як у «Музиці у старовинному стилі». Це і роль метро-ритму, що грунтується у триванні кожного такту

в різних метроритмічних співвідношеннях — Мелодія з циклу «П'ять п'єс».

Часовий аспект музики тісно пов'язаний з відчуттям просторового звучання. Заслуговує на увагу з цього приводу питання про паузи. Опираючись на судження Євгена Назайкінського: «...паузи часто створюють дуже сильне відчуття просторового ефекту. Власне до фактурної багатоплановості звучання під'єднується відчуття глибини реального фізичного простору» [7]. Витримані під ферматою паузи — це своєрідне «звучання тиші» В. Сильвестрова, на основі чого і здійснюється зіставлення Звуку і Тиші, динаміки і статики у процесі музичного розгортання його творів.

Неодноразово у процесі аналізу музичних творів було звернено увагу на відображення специфіки формотворення у просторово-часовому аспекті її розуміння. Осягнення часового музичного ряду забезпечують музичнологічні зв'язки, інтонаційно оформлені тяжіння, які виникають переважно на ладовій, ритмічній, тематичній основі. Час музики — це рух, розвиток, видозміна музичної думки, але не самі звуки та їх послідовність. Для виявлення просторово-часової структури твору суттєвим є не лише тяжіння сусідніх звуків. Мистецька «енергія» тяжіння пов'язана з більш вагомими побудовами. Тут особливу роль відіграють інтонаційні «арки», ремінісценції, репризні побудови, повтори елементів форми, побудови, пов'язані з монотематичним, лейтмотивним, лейтгармонічним викладом музичного матеріалу, а також дією кульмінацій (як досягнення найвищої точки художнього змісту) та багато інших особливостей структури, які Віктор Цуккерман пов'язує з авторським «принципом пояснення форми», що дає «...слухачеві можливість бути в курсі роздумів автора, проникати, до певної міри, в наміри автора стосовно даного етапу, а іноді і найближчих перспектив...». Принцип пояснення форми, пише далі В. Цуккерман, «...не зводиться до усвідомлення членування форми на ряд частин, його завдання складніше — усвідомлення змісту даної частини в загальному ряді, сприйняття її функції» [8].

Звернемось безпосередньо до самих музичних прикладів. Інтонаційні арки, ремінісценції мали місце у Тріаді (третій частині — кода), де звучали окремі тематичні фрази з першого і третього розділів другої частини Серенади. Аналогічні приклади зустрічаємо і в Третій сонаті — Postludio; у Токкатині з циклу «П'ять п'єс», де наприкінці звучить мотив із Прелюдії.

За принципом монотематизму побудований цикл «П'ять п'єс» для фортепіано. В даному разі монотематичний принцип тісно пов'язаний із серійною технікою ранньододекафонного шенбергівського письма, тільки трактований дуже лірично. Основним тематичним зерном є тема Прелюдії, що стає своєрідним лейтмотивом усього циклу і дає право тлумачити ці «П'ять п'єс» не як окремі замкнуті в собі концертні номери, а як єдиний цикл. Основна тема Прелюдії піддається різним ритмічним дробленням, тобто подається у різних часових співвідношеннях (Токкатина, Мелодія, Перервана сонатина), а в Хоралі ця тема концентрується в акордовому співзвуччі. За цією темою закріплюється і певне її просторове сприйняття. Тому органі-

---

[7] Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия.— М.: Музыка, 1972.— С. 187.

[8] Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды.— М.: Музыка, 1970.— С. 121—122.

зація циклу на основі принципу монотематизму одночасно є організацією циклу на базі просторового охоплення його монотематичної побудови.

Другим ступенем організації форми є лейтмотивний принцип, тобто виділення характерної фрази з усієї музичної тканини і проведення її через увесь твір, присутність цього лейтмотиву у всіх тематичних утвореннях. Лейтінтонація стає основним тематичним зерном усього твору. Прикладом втілення лейтмотивного принципу у творі є Квінтет В. Сильвестрова. Лейтмотив Квінтету — це тетрахордова інтонація, що охоплює об'єм висхідної кварти: g-f-b. На цій інтонації побудовані Прелюдія (I-а частина) Квінтету, ця ж інтонація в основі першого розділу II-ої частини — Фуги, і в другому розділі її — лише в оберненні подана лейтінтонація, а також і у вступі до III-ї частини — Арії. Лейтмотивний принцип будови сприяє цільності, єдності всього тематизму твору.

Третій ступінь формотворення — лейтгармонічний принцип організації музичного твору. В даному разі це наявність єдиноспільної певної акордової структури, яка властива кожному етапу розвитку твору, властива як і його вертикальній стороні, так і горизонтальній координаті. З усього арсеналу камерно-інструментальних творів В. Сильвестрова показовим прикладом є Тріада для фортепіано. Великого значення у гармонічній структурі композитор надає септакордам різного типу часто з пропущенням терцового або квінтового тонів. Отже,наявність акордів єдиного моно-ладогармонічного комплексу вказує на присутність у творі якісного просторово-часового чинника-організатора музичного розвитку, з певними і характерними для нього вертикальними і горизонтальними параметрами.

Часова організація музичної форми органічно пов'язана з музичним простором твору. Часто такі поняття, які характеризують просторове сприйняття твору, стають основними в поясненні принципів його формотворення, а саме: динаміка руху і гальмування, статика; насичення і розрідження, напруга і розрядка музичного матеріалу; співвідношення «Звуку» і «Тиші». У В. Сильвестрова створюється особливий тип форми, який характеризується співвідношенням «Звуку» і «Тиші», динаміки руху і статики. Саме такого принципу в побудові твору дотримується В. Сильвестров у Другій сонаті, у Третій сонаті, у Струнному квартеті, Тріаді. Яскравим прикладом з цього приводу є соната № 2. В цій сонаті контраст є переважаючим фактором у композиційній будові, контраст, який підкріплюється дією музично-виразових засобів другого порядку. Це контрастні зіставлення динаміки руху і гальмування (accelerondo і rit.), епізодів активної дії і більш статичних — хоральних; фіксованого і нефіксованого висотно звукотворення та ін.

Другий приклад індивідуалізації форми — це Струнний квартет. У квартеті вирішальне значення має рух від одного просторово-часового принципу до другого, внаслідок чого ми приходимо до протиставлення одного музичного матеріалу іншому на основі контрасту, або навпаки — до синтезу цього матеріалу, до збирання з контрастного протиставлення єдиного цілого. Такий принцип відбувається при розшаруванні хоралу квартета, де єдність ритмічна у всіх голосах партитури, діатонічне, консонуюче звучання поступово змінилось на мінливу, довільну ритміку і дисонантність у вертикалі. Надалі змінюється процес збирання, повернення до однорідності музичного матеріалу. Отже, форма Квартету ґрунтується на аналітично-синтетичному принципі мислення; це форма, яка здійснюється на різних просторово-часових принципах організації музичного руху, руху

від єдності звучання, консонантності, єдності в ритмічному розумінні до його розшарування, дисонантності, мобільної ритміки і знову кінцеве повернення до однорідності звучання. Отже, в основі форми цього Квартету лежить протиставлення однорідності й неоднорідності музичного матеріалу.

В аналізі камерно-інструментальних творів В. Сильвестрова з погляду ролі просторово-часового аспекту в музиці слід підкреслити, що вирішальну формотворчу функцію у них виконують переважно музично-виразові засоби другого порядку, засоби, які раніше мали другорядне значення. Це стосується співвідношення динаміки руху і статики, тобто гальмування цього руху: висотно-визначеного звуку і нефіксованого звуковисотного; чіткої ритмічної організації і мобільної ритміки; консонантності у вертикалі й дисонантності звучання; однорідності й неоднорідності звукового матеріалу; єдності між голосами у фактурному плані і розшарування у голосових лініях фактури. З урахуванням цих факторів ми прийшли до висновку про існування форм, різних за принципом організації музичного матеріалу. Так, переважання процесуальності, форма-процес, процес динамічний з наскрізним проростанням у Першій сонаті, фазоподібна форма, процес фазоподібний, розчленований на окремі етапи розвитку — у Другій сонаті; форма-стан, процес статичний, незмінно тривалий — у Третій сонаті; поєднання процесуального мислення з фазовим розгортанням композиції, вільного трактування форми — у Тріаді і Струнному квартеті. Для статичної форми типова симетрія у співідношенні розділів форми; для динамічного процесу — різке порушення симетрії, характерна асиметрія. Непропорційність розділів у формі третього типу згладжується, що обумовлено відносною самостійністю, замкненістю фаз.

Отже, просторово-часові аспекти в музиці тісно пов'язані з композиційною організацією музичного матеріалу, впливають на процес його розгортання, саме від них значною мірою залежить та чи інша структура, будова твору загалом.

Виразові засоби, на яких позначилась дія просторово-часового фактору, підпорядковані єдиній меті: розкриттю мистецьких якостей твору, його змістовної сторони. Просторово-часові аспекти музичного сприйняття дають проекцію у наших уявленнях художнім особливостям образних аналогій, дають можливість глибше пізнати і розкрити найхарактерніші риси й ознаки музичного твору. Ці засоби музичного розвитку характерні не лише для творів камерно-інструментального жанру композитора, а й для усієї його творчості, зокрема симфонічних композицій. Відповідно ця проблема заслуговує свого висвітлення і не є притаманною творчості лише однієї особи. Вона набирає резонансу в більших масштабах, властива творчості багатьом композиторам-сучасникам; серед них: Гія Канчелі, Євген Станкович, Альфред Шнітке, Едісон Денисов та ін.

Для деяких новаторських їх творів характерна поляризація динаміки становлення і статики гальмування, які обумовлюють контрастні розділи форми. У музиці В. Сильвестрова це співвідношення творить враження імпровізаційності, ненадуманості і тому власне камерному жанру відповідає заглиблення композитора у світ ліричного роздуму, де тривале гальмування розчиняється у глибинній тиші пауз. Це відбивається і на функціях розділів форми, і на трактуванні засобів виразності, які відтворюють властивий кожній думці автора просторово-часовий аспект інтонування.

Oxana BEELYK

SPACE AND TIME ASPECTS OF SHAPING IN THE CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC BY VALENTYN SYL'VESTROV

The article covers the problems of space and time while analysing music phenomena, reveals specific features of space and time relations in the shaping of chamber pieces by Valentyn Syl'vestrov, one of the outstanding Ukrainian composers of the 20 th century. In his works the composer introduces such means of music expressiveness which are closely connected with their space and time perception. Therefore, the works by the composer are characterized by such notions as «dynamics of movement and its breaking», «sounding and silence», «a close and remote music expression», «relief and background», «contrasting material by its power of sounding», «separate space models of thinking», «different proportions of time loading», etc. Considering these factors the author has arrived at the conclusion about the existence of forms differing in the principles of musical material arranging.

Людмила ДУМА

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ СИМФОНІЗМУ ТА СИМФОНІЙ 70—80 років XX століття ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Євген Станкович — яскравий представник українського сучасного симфонізму *. Він автор одинадцяти симфоній, двох балетів, фольк-опери «Коли цвіте папороть», камерно-інструментальних творів, музики до теле- та кінофільмів.

На стиль композитора вплинули і пізній романтизм Г. Малера, і композитори нововіденської школи, і творчість І. Стравинського та Д. Шостаковича. Продовжуючи генеральну лінію європейського симфонізму, Є. Станкович спирається на традиції української національної симфонічної школи.

Суттєвий вплив на формування індивідуального стилю автора виявився у спадкових зв'язках із творчістю Б. Лятошинського. За словами композитора, «Лятошинський був унікальною особою хоч би тому, що в нього було багато учнів. Але кожен з них ішов своїм шляхом. Він прищепив своїм учням не так композиційну техніку, як композиторське мислення. Він вважав, що кожен у цьому світі повинен знайти свою дорогу, намагаючись максимально виявити своє сприйняття світу. Будь-який музикант, який займається творчою працею, повинен йти до цього».

Проблема виявлення характерних особливостей симфонізму та національно-самобутніх рис у симфоніях Є. Станковича становить основну мету нашої статті.

У 70-ті роки багато композиторів звернулось до полістилістики [1], яка дала великі можливості для створення нових композиційних рішень. Це Concerto grosso № 1, № 2 А. Шнітке, «Сонце інків» Е. Денисова, Pro et contra А. П'ярта, «Антифони» С. Слонімського та інші твори.

В Україні полістилістичні тенденції виявились у творах В. Сильвестрова, зокрема у «Драмі» та в «Музиці в старовинному стилі», у Третій симфонії «В стилі українського бароко» Л. Колодуба, у Четвертій симфонії Б. Буєвського, у Симфонієті Є. Станковича.

---

* Під симфонізмом розуміємо творчий метод, який глибоко розкриває процеси внутрішньої організації музичного твору, його драматургію та формоутворення, інтонаційно-тематичні перетворення, контрасти та зв'язки, його кінцевий якісний результат.

[1] Уперше цей термін був введений у музикознавство й розроблений А. Шнітке. Див.: Музыкальная культура народов. Традиции и современность.— М., 1973.— С. 289—291.

Одним із найбільш цікавих та популярних творів 70-х років стала Симфонієта Є. Станковича.

Твір, написаний у 1971 р., займає помітне місце у творчості композитора. В ньому формування особистої художньої концепції здійснювалося завдяки стильовому синтезу [2]. Позначення «In modo collage» виявилось практично на всіх рівнях композиції даного твору та визначило суть творчого методу автора. Тут, формуючи ідейну концепцію цілого, взаємодіє кілька стильових пластів. Позаавторський музичний текст використаний у різних стильових формах: колаж (Бах), цитата (Бетговен), алюзія (Малер), адаптація (Стравинський), стилізація на всіх рівнях драматургії (Прокоф'єв).

Звернення композитора до стилю бароко, до творчості композиторів-класиків XVIII-XX століть, орієнтування на класичний тип мислення зумовили загальний характер циклу та семантичне навантаження кожної з частин. Стильовий синтез у Симфонієті проходить на всіх рівнях організації музичного матеріалу. На думку музикознавця О. Зінькевич [3], тут відчувається спрямованість на стиль С. Прокоф'єва, який став «генетичним кодом» твору.

Композиція Симфонієти тричастинна. Перша частина — Allegro molto — сонатне аллегро. У другій панує лірична стихія, іноді з елементами скерцозності. Форму цієї частини можна визначити як концентричну. Фінал — Allegro molto — підсумовує і розв'язує драматургічну концепцію усього циклу.

Головним моментом драматургії симфонії є перенесення конфлікту з першої частини у фінал. Цікаво, що в цьому ранньому творі автор особливо виразно виявив філософське осмислення дійсності, що відобразилось насамперед у драматургії твору. Третя частина Симфонієти несе основне драматургічне навантаження: раптова зміна ситуації переводить дію із життєрадісної у драматургічну і навіть трагічну площину.

Форма в цій частині наближається до рондальної і вибудовується в єдине ціле за рахунок контрастування епізодів та наскрізного розвитку теми-цитати до-мінорної прелюдії з I тому «Добре темперованого клавіру» Й.-С. Баха. Тема Баха в цьому контексті, незважаючи на енергійний та вольовий характер, набуває застережливих рис та свідчить про подальший драматичний розвиток подій у Симфонієті (Приклад 1). Відкриті та приховані форми проявів конфлікту поступово досягають свого апогею у ц. *8, приводячи до нового зрушення у драматургії твору. Цей момент відзначений генеральною паузою, перед якою у ц. 7 як попередження промайнула подібна до бетговенської «тема долі» (майже цитата) і несподіване переведення стильового пласту з «ніби-Прокоф'єва» на «ніби-Малера — ніби-Шостаковича», (алюзія). Траурний епізод нагадує похоронні марші з творів Бетговена, Вагнера, Малера, трагічні, скорботні фрагменти із симфоній

---

[2] Арановский М. Симфонические искания.— Л., 1979.— С. 153. Уточнюючи поняття «стилю» та «цитати», ми дотримуємося думки М. Арановського, що використання «чужого тексту» (тобто цитат) — це використання «чужого стилю». Якщо у XVIII—XIX ст. композитори переносили фрагмент «чужого тексту» у свій, то сучасні автори у своїх творах оперують кількома різними стилями. В цьому розумінні сучасна музична культура постає строкатим сплавом різних стильових явищ.

[3] Зинькевич Е. Евгений Станкович // Композиторы союзных республик.— М., 1986.— С. 4.

* ц — цифра.

ПРИКЛАД 1

Шостаковича. Особливу увагу привертають наслідування жалібних стогонів у темі тромбона (ц. 8), розшарування фактури на соло та супровід із характерним ритмом, що нагадує похоронну ходу. Поступово тема тромбона змінює своє функційне навантаження: впроваджена як алюзія, вона переходить в оригінальну тему композитора, нагадуючи українські плачі та голосіння.

Закінчується Симфонієта могутніми октавними унісонами (ц. 24), які продовжують наскрізний розвиток «теми долі». Поступово удари стихають і

дія переводиться в іншу площину — за кадром — незамовкаючий пульс літавр на тлі ладового контрасту.

Отже, у даному творі визначились не тільки вміння композитора оперувати різними стилями, а й характерна риса симфонічного методу Є. Станковича — динаміка модуляцій у драматургії твору. Тому драматургію симфонічного розвитку в Симфонієті можна простежити від епічного симфонізму в першій частині через ліричний — у другій та до конфліктно-драматичного симфонізму у третій частині. Складовими елементами подібного симфонічного розвитку є контраст зіставлення, вторгнення, зіткнення, конфлікт (або монтаж конфлікту). Принцип монтажу як принцип формотворення характерний для усієї Симфонієти. Якщо в першій частині спостерігається монтаж — зіставлення, то у другій частині поряд із ним, а також і в третій частинах, діє монтаж-конфлікт, монтаж-зіткнення. Перша сутичка-монтаж відбувається у другій частині — початок репризи (ц. 9). Друге зіткнення на грані другої та третьої частин — початок фіналу. В третій частині виникає найбільша сутичка — несподіване переведення із скерцозної у скорбортно-трагічну площину (ц. 8). Як бачимо, усі головні події відбуваються у фіналі Симфонієти, що визначає основне місце третьої частини у драматургічному ландшафті твору. У фіналі руйнуються усі грані образної концепції Симфонієти. По-перше, життєрадісне сприйняття світу змінюється трагічним; по-друге, жанр скерцо переходить у похоронний марш; по-третє, спрямування на стилістику Прокоф'єва трансформується в іншому напрямі: Бах, Малер, Шостакович, Станкович; по-четверте, епічний та ліричний симфонізм перетворюється на конфліктно-драматичний.

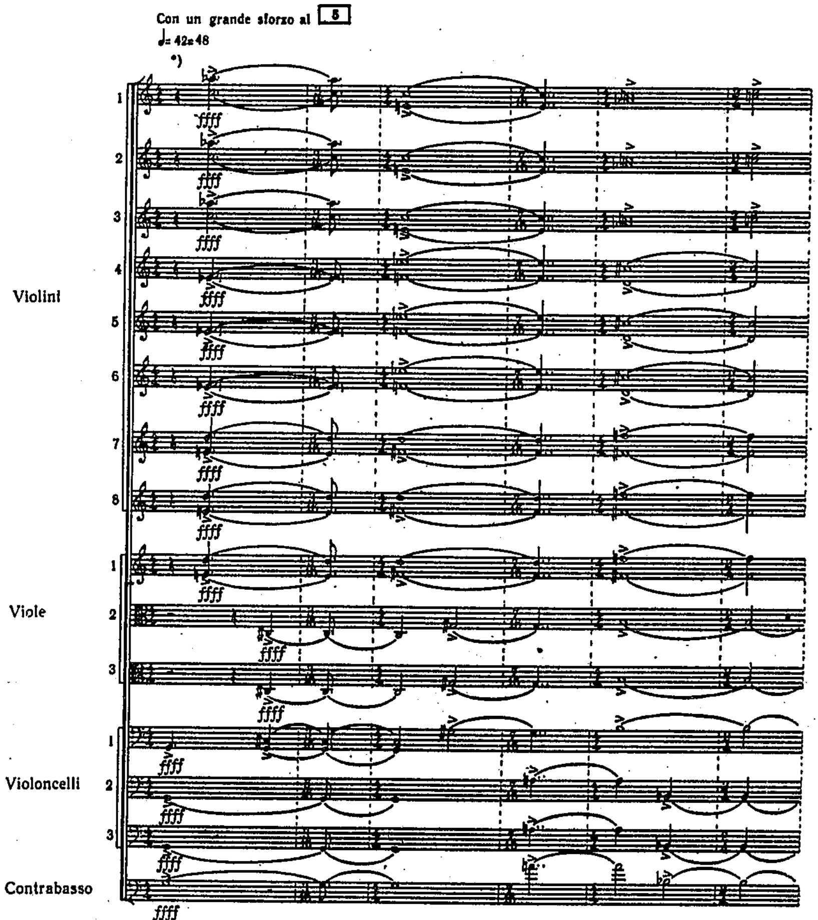
Крім того, у симфонії відчуваються традиції симфонізму Чайковського (втілення «теми долі», конфлікт, об'єктивного та суб'єктивного начал) вплив Стравинського (алюзія у другій частині, ц. 8), національна традиція — фольклорна та професійна (Лятошинський, Скорик), що безпосередньо виявляється у мелодиці та тематичній роботі.

Симфонієта як один із перших симфонічних творів відкрила широку дорогу для майбутніх симфонічних концепцій Є. Станковича.

В 1973 році композитор написав свою першу симфонію Sinfonia Larga для 15-струнних. Назва твору вказує на ознаки бароко, де визначення Sinfonia збігається зі своїм первісним поняттям — «співзвуччя». Вплив складових барокової системи виявляється на різних рівнях драматургії та композиції крізь призму авторського відчуття розвитку музичних ліній драматургії. Тому недивно, що Sinfonia Larga постає як одночастинна «велика» симфонія — драма єдиної концентрованої структури. В ній не відбувається конфліктних зіткнень, а загострено відчувається емоційна реакція та осмислення драматичних подій. Звідки виникають різні психологічні стани, їх розвиток, градації тощо. Етапи цього процесу формують розділи сонатної будови симфонії: патетична головна партія на початку твору (Приклад 2); філософський роздум — побічна партія (ц. 6), сміливі поривання високих струнних на кульмінації — (ц. 8—12) знаменують розробковий розділ; а потім знову повернення до об'єктивного осмислення минулих подій (репризний розділ, ц. 13).

Варто відзначити, що тут синтезувалося кілька тенденцій розвитку сучасної симфонії: полістилістична тенденція (виявилася у назві, задумі та на всіх рівнях драматургії твору), вплив симфонічного методу Д. Шоста-

ПРИКЛАД 2



* При залігованих нотах смичок змінюється кожним виконавцем самостійно й непомітно.
При слигованных нотах смычок меняется каждым исполнителем самостоятельно и незаметно.

ковича та продовження розвитку національних традицій українського симфонізму (Б. Лятошинський).

Риси бароко, як уже згадувалося, передусім виявилися у назві Sinfonia Larga — повільна симфонія; на семантичному рівні — горизонталізація як принцип розгортання музичної тканини, поєднання сонорного трактування звукового матеріалу з поліфонічною органною мовою (органна будова вертикального зрізу); якісні ознаки тематизму — процесуальність, узагальненість, зменшення міжматематичного контрасту, перевага комплементарного ритму, поліфонічні прийоми розвитку в розробці (фугато); на рівні форми та драматургії — гнучкість та плинність форми, процес поліфонічного розгортання форми в усіх її розділах, колористичне трактування монотембрового оркестрового складу.

Загалом відчувається вплив симфонізму Б. Лятошинського та Д. Шос-

таковича [4]. Від Шостаковича — емоційна та смислова концетрація музичної думки, поєднання філософського роздуму та активної позиції. Звідси — безперервність руху музичної тканини за принципом нашарування та сполучення окремих мелодичних ліній, звернення до поліфонічних форм розгортання, поступовість розвитку тематизму до безперервного процесу розвитку протягом усієї композиції. Від Лятошинського — монументальність концепційного задуму, експресія та динаміка образів, національна лірико-романтична інтонація, опора на думний жанр (особливо це відчувається у темі фугато з розробкового розділу), мотивний принцип розвитку, в основі якого — варіантна повторність, колористичне темброве мислення (диференційоване трактування усіх інструментів оркестру).

У Sinfonia Larga, незважаючи на різні впливи, остаточно викристалізувався індивідуальний стиль композитора, його манера письма, музична мова.

Другу симфонію «Героїчну» Є. Станкович написав 1975 р. Вона завершує певний етап симфонічних пошуків композитора. Її ідея, за словами автора,— «протест проти війни, честь загиблим, прославлення людського духу» [5].

Незважаючи на тричастинну композицію, форма симфонії сприймається як одночастинне ціле: структурно і тонально розімкнуті частини йдуть «attacca».

Основний принцип драматургії, присутній тут — сонатність. Він виявляється на рівні циклу і на рівні частин. У драматургії на рівні циклу перша частина симфонії Allegro репрезентує експозицію і частину розробки, друга — епізод лірико-трагедійного характеру, на деякий час відсуває події розробки, концентруючи увагу на філософії осмислення минулих переживань; третя частина — продовження розробки, яка переходить у динамізовану репризу, поєднуючи матеріал перших двох частин.

Своєрідний тематизм відчуваємо в експозиції. Функцію теми виконує ритмоформула барабана (остинатні удари починають дію симфонії-драми). Друга особливість тематизму виявляється у «поступовому нагромадженні звукового комплексу» [6] у струнних (головна партія першої частини — 4 такти перед ц. 10).

Суттєвим стає початковий ритмічний рух, який пронизує усю симфонію від першого до останнього такту. Це характерний лейтритм симфонії, що несе смислове тематичне навантаження.

Перша частина написана у формі сонатного Allegro. Головна партія диктує основний тип викладу музичного матеріалу (поліфонія пластів), який стане одним з основних формотворчих принципів при подальшому експонуванні тем розробки і протягом усієї симфонії.

Ритмоформула барабана, проникаючи в різні образні сфери, часом виступає як самостійний пласт, що контрастує з основним матеріалом, іноді виступаючи з ним у конфлікт, у симфонії виконує лейттематичну функцію. У динамічній розробці цей ритм перетворюється у марш, а в кульмінації стає тематичною основою епізоду з дзвонами. Для головної партії

---

[4] Цю рису відзначають: Зинкевич Е. Евгений Станкович // Композиторы союзных республик.— М., 1986; Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики.— К., 1985.

[5] Див.: Сов. музыка.— 1978.— № 3.— С. 35.

[6] На цю особливість вказують: Гордійчук М. Музика і час.— К., 1984.— С. 309; Конькова Г. Традиції і новаторство.— К., 1985.— С. 23.

притаманним є утворення та розростання тематичних осередків, які упродовж усього твору цементують форму та відіграють суттєву роль у драматургії симфонії.

У побічній партії лейтритм набуває інших якостей, становлячи тло для супроводу ліричної теми (ц. 110, 3 такт), яка протягом розробки помітно перевтілюється з ліричної на героїко-драматичну, змінюючи своє жанрове обличчя.

Розробку умовно можна поділити на п'ять розділів [7], де розвиток музичних подій розгортається за принципом наростання драматичного напруження (ц. 160—360). В основі розробки — тематична трансформація головної партії та її елементів, а також драматизація побічної партії. Ліричний тематизм жанрово змінюється, синтезуючи інтонації плачів, дум, наближаючись до скорботних тем другої частини. Мотивні ознаки народної обрядової пісні «Ой, глянь, мати», яка символічно уособлює художню ідею симфонії, з'являються уже на початку розробки (ц. 130 та ц. 310 у дерева і фортепіано). Кульмінація (ц. 250—360) розгортається протягом третього-п'ятого розділів розробкової частини та досягає свого найвищого напруження у шостому розділі, з якого починається динамізована реприза. Вона об'єднує у собі не тільки функції репризи, а й коди (ц. 370). Аналогічну побудову перших частин ми спостерігаємо в симфоніях Б. Лятошинського. Але раптово кульмінаційне плато обривається *. «Авторське слово» післямови звучить у речитаціях валторни соло (ц. 390). Основний зміст ще не до кінця розкритий, тому розвиток музичних подій безперервно переходить у другу частину.

Друга частина — реквієм — починається тихими дзвонами. Вони переводять дію симфонії в іншу часову площину, де лірико-трагедійна концепція твору набуває найвищого рівня свого розвитку.

Форма цієї частини — складна двочастинна: перший розділ — проста двочастинна форма (ц. 1—60), другий розділ — проста тричастинна форма (ц. 60—75, ц. 75—106, ц. 106—134) та кода (ц. 134—144). Основні принципи розвитку тематичного матеріалу — варіантно-варіаційний та поліфонічний.

Якщо в першому розділі простої двочастинної форми в низьких струнких проростають інтонації з 1-ї частини симфонії, то в її другому, більш розвинутому розділі, вражає соло-монолог флейти (1 т. перед ц. 40; Приклад 3), який нагадує народні плачі та голосіння, з характерною гнучкою мелодикою імпровізаційного характеру, жвавою ритмікою та прийомами флейтового глісандування.

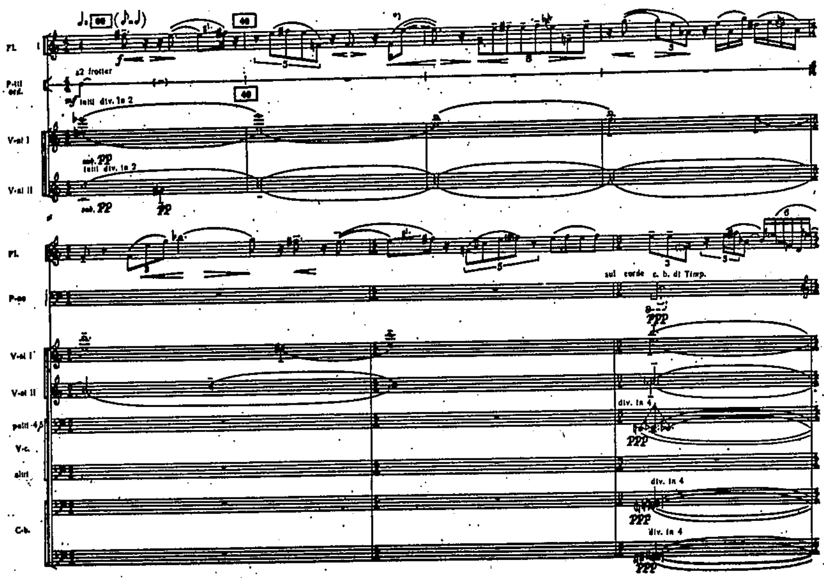
Втілення народної скорботи та печалі є обрядова пісня «Ой, глянь, мати», що її композитор увів у вигляді цитати (хоча й без заспіву) у другу частину симфонії. Спочатку вона проходить в дуеті труб (ц. 60), а потім розростається до тріо валторн, до яких під'єднуються фаготи та кларнет. Цікаво, що в цьому розділі, а також упродовж цієї та інших частин можна зауважити

---

[7] Цілком погоджуємося з думкою Н. Назар про структуру розробки 1-ї частини. Див.: Назар Н. Ідейно-художня концепція Другої симфонії Є. Станковича // Укр. музикознавство.— Вип. 16.— К., 1981.— С. 49.

* Одним із характерних драматургічних прийомів та яскравим засобом виразності сучасної симфонії постає контраст зіставлення, а саме: зіставлення різнодисонантних співзвуч із консонантними, що спостерігається у партитурі Другої симфонії — 4 такт, до ц. 390.

ПРИКЛАД 3



* підвищення та зниження на чверть тону з поверненням.
повышение и понижение на четверть тона с возвращением.

процес об'єктивізації образів; наприклад, тема народної пісні (ц. 60—75) розгортається від «суб'єктивного» соло-монологу флейти до «хорового» об'єктивного почуття народної скорботи та горя.

За принципом crescendo розвивається друга тема цієї частини (у партії перших скрипок) — 2 такти до ц. 80, обростаючи фактурними підголосками та поступово досягаючи на ff експресивної насиченості образного змісту.

Найбільша кульмінація відбувається у репризі (4 такти перед ц. 110), де поліфонічно накладаються дві теми: два фактурних пласти, а в ц. 113 додається новий тематичний пласт — у фаготів, туби та віолончелей проходить тема у збільшенні. Таке поліфонічне нашарування становить могутню за силою емоційності та засобам виразності кульмінацію усієї симфонії.

У коді «хор» валторн переінструментований на ансамбль дерев'яних духових (2 кларнети, фагот, 2 гобої) за підтримкою струнних (5 т. ц. 130). І завершує частину так само тихо на pp, як це було на початку (аркоподібний принцип).

Третя частина — Фінал — синтезує у собі весь тематичний матеріал із Першої та Другої частин. Форма її — дзеркальна реприза.

Починається Третя частина темою Побічної партії з Першої частини (у віолончелей замість кларнета, як раніше), але вже збагаченої героїчними рисами. У третьому розділі вона поєднується з головною партією. Отже, відбувається поєднання ліричних та героїчних образів, побічної та головної партій. Поступово в головній темі формуються вольові життєстверджуючі інтонації, зміна cis-moll на c-dur. У коді симфонії (2 такти перед ц. 60) переможно звучить тема тромбонів — контрапункт до пісні «Ой, глянь, мати».

Дзвони, що б'ють на сполох, та тема головної партії урочисто завершують героїко-драматичну концепцію Другої симфонії.

Певним чином підсумовуючи етап симфонічних пошуків композитора, Друга симфонія одночасно входить у потенційний контекст майбутніх симфонічних пошуків Є. Станковича; у ній — передчуття його Третьої симфонії.

Третя симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь» написана 1976 року для соліста, хору та оркестру на вірші П. Тичини *. Вона пов'язана з такими історичними подіями, як революція та Громадянська війна. Композитор не вводить у симфонію жодного музичного документу-цитати. Основними документами подій стають вірші П. Тичини 1917—1920 років та вірш «Я стверджуюсь», який дав назву твору та був написаний під час Другої світової війни. Все це спричинило і складну жанрову структуру твору: симфонія-монументальна драма, симфонія-епопея, характерними ознаками якої стали масштабність ідейного задуму, фресковість, епічність, узагальненість ідеї, контраст історичного об'єктивного та суб'єктивного, експресивність та драматизм вислову почуттів, монументальність форми.

Музичні події розгортаються двопланово: перший план — об'єктивний — розгортання соціально-історичних подій (друга, четверта, п'ята частини), де постає сучасна епоха з її бурхливими подіями, а головним персонажем є народ, образ якого представлений у симфонії у різних площинах: і як грізна революційна стихія (друга частина) і як єдина міцна свідома сила (четверта частина); інший план — суб'єктивний — становлення особистості, її духовного та громадянського змужніння, утвердження високої громадянської місії митця, його нерозривний зв'язок із своїм народом, Батьківщиною (перша, третя та п'ята частини). Обидва сюжетних плани виглядають самостійними, але водночас органічно поєднані композитором в єдину музично-поетичну філософську концепцію.

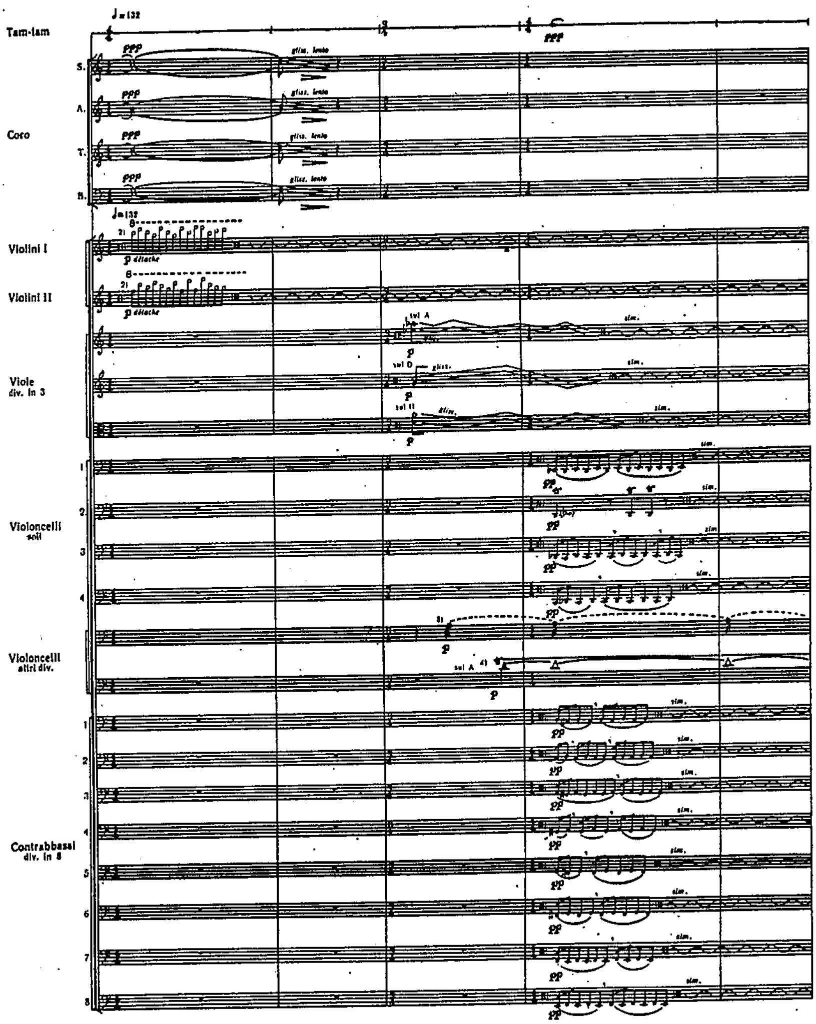
Композиція симфонії складається з шести частин, які мають конкретне жанрове визначення та звучать безперервно: Прелюдія, Токката, Канони, Балада, Речитативи та Фінал. Усі частини, об'єднані наскрізним симфонічним розвитком і лейттематичним комплексом, створюють форму симфонічного циклу, де Прелюдія виконує роль вступу, Токката — сонатне аллегро, Канони та Балада — функцію ліричного центру циклу; філософські роздуми втілені в «Речитативах» (п'ята частина) та Фінал символізує єднання героя з народом, апофеоз і завершення циклу.

Зауважимо, що суттєву роль у драматургії твору відіграє прийом протиставлення, а саме жанрового протиставлення частин: Токката, Балада, Фінал (друга, четверта, шоста),— та Прелюд, Канони, Речитативи (перша, третя, п'ята). Якщо для першої жанрової групи характерні активність, експресивність, концентрація часу та подій, то для другої — медитація, філософські роздуми, сповільненість, плинність часу. Цьому сприяє і партія соліста, в якій продовжується безперервний акт пізнання та осмислення світу, широко розвинута лейтмотивна система і тотальний принцип монотематичного розвитку. Одним із найбільш яскравих лейтобразів, що символізує революційний вихор, є образ вітру. В поезії П. Тичини образ вітру постає

* Третя симфонія «Я стверджуюсь» докладно проаналізована у працях М. Гордійчука, А. Терещенко та О. Зінькевич. Тому ми підкреслимо лише найбільш характерні особливості симфонічного методу Є. Станковича.

ПРИКЛАД 4

II Токката



як символ боротьби, прогресу, руху вперед. Пориви вітру потрясають другу частину (Приклад 4), вриваються у кінець третьої частини, вирують над п'ятою частиною. Композитор використовує широкий спектр засобів вираження: вібруючі, щільно заповнені звукові пласти, глісандуючі флажолетні кластери, крики («вітер»), які гучним відлунням прокочуються через усі хорові партії, хорові зигзагоподібні глісандо, спалахи низьких мідних, тріск ксилофона. Усе допомагає створенню образу бурі (метафорично) — бентежної епохи, яку обвіває революційний вихор-хуртовина.

Змивають сюжетні кордони частин і інші наскрізні лейтобрази симфонії. Серед них — ґрізний заклик, що відкриває твір: могутні, на протягнутому звуці унісони хорових та оркестрових басів. Цей «дзвін на сполох» у різних формах виявляється у кожній частині: з нього починається фінал, на ньому скандується, наголошена головна ідея симфонії: «Я єсть народ», «Я утверждаюсь». Лейтзначення набирає і тема «революційного маршу» (друга частина, ц. 20), головний показник якої — активно-наступальна метроритмічна пульсація, що підкорює собі всю оркестрову й хорову фактуру, шикує її у щільно-жорстку вертикаль. Вольовий натиск маршу відчувається і в другій частині, його чітка хода нагадує про це в «масових епізодах» четвертої та п'ятої частин. У всіх розділах симфонічного циклу вчуваємо інтонації головної теми першої частини: чи в образі неквапного і спокійного роздуму вголос, чи, «вбрані міддю», набувають суворо-драматичного характеру (четверта, шоста частини).

Увінчує симфонію переведена у стрій гимну побічна тема з першої частини, мелодійна лінія котрої набуває горельєфної випуклості (багатотактові унісони хору та струнних).

Значне ускладнення жанровості Третьої симфонії Станковича — ще одна характерна ознака нового типу епопеї. Постійна зміна жанрових ракурсів призводить до таких парадоксальних зіставлень і сміливих синтезів (на різних рівнях драматургії), як героїчний епос та лірична сповідь, драматична розповідь та революційна прокламація, елегія і гимн, узагальнена образність та сюжетність.

Звертають на себе увагу і перевтілення традиції «масових видовищ» 20-х років. Це і намагання створити образ промовця на мітингу (у партії соліста проголошення лозунгів у мікрофон, патетична декламаційна мелодика, використання сонорних зображальних засобів відгомін натовпу, атмосфера мітингу, гомін вулиці і т. ін.), ритмічних формул революційних маршів, плакатних образних характеристик та відтворення почуттів і загального переживання народних мас (епізоди з четвертої та п'ятої частин). Ці риси наближають симфонію до оригінальних сучасних ораторій, таких як Патетична ораторія Г. Свиридова, Нагасакі А. Шнітке. З іншого боку, треба відзначити в симфонії і прийоми кіномонтажу. Розпочинається Балада могутніми акордовими комплексами, що сприймаються як «стоп-кадр», фіксуючи в кінострічці гострий драматичний момент. Ця аналогія пізніше підтверджується та посилюється, коли «стоп-кластер» кілька разів перериває мелодійну лінію солюючого альта. Зіткнення суперконтрастів (оглушуюча звукова сила, після якої pizzicato альта здається втіленням тиші), частота зміни кадру через 1-2 такти посилює експресивну напруженість дії. У подальшому хоровому епізоді («Як упав же він з коня») виникає аналогія з рапідною зйомкою: навмисно сповільнене канонічне напластування хорових партій; ритмічна та інтонаційна вирівненість створюють враження «розтягнутої» миті, як це буває у сповільнених кінокадрах із властивим їм плинним, широким характером руху.

Використано в Баладі і перемикання з більшого плану на загальний, коли в детально виписану, старанно психологічно розроблену моносцену вриваються напливи-ремінісценції з «масових» епізодів другої частини. Можливість такого вирішення закладена в образності епічної мініатюри П. Тичини, в її багатоплановій сюжетності — смерть героя, панорама революційних потрясінь.

Є у Баладі також двоплановість іншого роду: події частини «пропущені» через неї два рази: у своєму «реальному» вигляді (загибель героя, уславлення його, гомін бою, що стихає) і відображені в гаснучій свідомості бійця, який вмирає (тема канону «заплутується» у стретті дерев'яних), на котру накладаються хорові перемовки «Як упав же він» та відлуння «Слави».

Такий багатоплановий показ подій — з різних поглядів — створює не «ефект зображення», що є типовою рисою епічності, а «ефект відчуття», властивий психологічній драмі.

З публіцистичним романом Третю симфонію Є. Станковича споріднюють виражена перевага загального над індивідуальним, «демонстративність» та завершеність образів, така національностильова риса твору, як романтична забарвленість.

Публіцистичне начало в симфонії «Я стверджуюсь» посилюється за рахунок ораторської інтонаційної установки — однієї з провідних в інтонаційному аспекті як поетичного, так і музичного рядів.

Отже, публіцистичність, проявляючись на різних рівнях художньої структури — на рівні музичної мови, слова (вірші П. Тичини) і цілісної композиції — стає одним із визначальних ознак жанрової новаторської суті твору, даючи можливість говорити (за слушним висновком О. Зінькевич) про модифікацію симфонії-епопеї у публіцистичну епічність.

Багатомірність і одночасно єдність знаходять своє відображення і в тематизмі симфонії. Використання автором різних тем поєднується за принципом монотематизму, основним зерном якого є інтервал секунди, з котрого будується велика епічна монументальна симфонія. За висловом А. Терещенко, «одночасне вживання протилежних функцій інтервалу секунди — той ембріон антагонізму — весь наступний розвиток тематичного конфлікту симфонії» [8].

В тематизмі Станковича досить часто сполучається думний епос з ліричною пісенністю та романсовістю, що також впливає на посилення ліричного і драматичного начал в драматургії твору.

Інтенсивність та масштабність синтезуючих процесів у Третій симфонії являють собою найважливіші фактори формування її новаторського образу. Шляхи цього синтезу — зв'язок у нову жанрову єдність — симфонію-епопею, яка поєднує документальність і художність, героїчний епос і історичну хроніку, лірико-філософські роздуми та публіцистичний заклик.

Четверта симфонія «Lirica» (1977) Є. Станковича, написана для 16-струнних, є одним з яскравих прикладів камерного симфонізму в українській музиці. Це одночастинна симфонія-поема.

Програмна назва «Lirica» визначає характер та образний зміст твору — багатогранність внутрішнього світу людини, її переживань, поєднання та роз'єднання її з природою. Лірична концепція симфонії визначила своєрідний тип драматургії, образний зміст, характер мелодики та принципи її розвитку.

Композиція твору будується за типом вільного чергування контрастних розділів, полярного протиставлення. Підйоми і спади сприймаються як

[8] Терещенко А. Симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь» // Укр. музикознавство.— К., 1977.— Вип. 12.— С. 122.

вільне природне романтичне «рубато». Розвиток музичного матеріалу відбувається цілеспрямовано та динамічно. Його активність втілюється через гармонійну активність та ладову загостреність. Нашарування тематичних ліній створюють динаміку співзвучних акордів, гармонічних комплексів.

Для симфонії характерна синтетична структура, яка має риси сонатності, варіаційності та рондальності. Всю композицію симфонії умовно можна поділити на три традиційні розділи: експозиційний, розробковий та репризний, кожен з яких поділяється на менші епізоди. Основа симфонії — її музично-тематичний комплекс. Усі теми симфонії — переважно ліричні образи. Вони подані автором у процесі становлення, розвитку, мелодико-варіантному розгортанні музичної тканини.

У першому великому розділі експонуються п'ять основних тем [9]. Багато з них набуває значного розвитку упродовж твору, завдяки використанню полімелодичних нашарувань, варіантних змін. Теми символізують п'ять різних граней ліричного образу. Кожна з них має свій відтінок, свій характер, свої оригінальні риси. (На початку 1—8 такти, ц. 30, ц. 50, ц. 100, ц. 190)

«Проблема тематичного розвитку та кристалізація форми стоїть у музиці XX ст. дуже гостро» [10],— наголошує О. Руч'євська у своїх працях. Тематизм та тематична робота — одне з найважливіших питань композиторської творчості. Є. Станкович вважає інтонацію основним елементом формування ідеї твору. Характерна для композитора інтонація, звичайно, широкого дихання, гнучка за ритмічним малюнком, емоційно сконцентрована за внутрішнім змістом.

Стремління композитора до краси та простоти викладу музичної думки походить із наспівів народних пісень та народної інструментальної музики. Творчість Є. Станковича своїм глибинним коеінням виходить із фольклорної основи. В багатьох його творах помітне опосередковане впровадження закарпатського фольклору — пісенного та інструментального, першоосновою якого є секундові поспівки в межах тетрахорду із хроматичними змінами окремих ступенів.

Переважно всі теми експозиційного розділу симфонії починаються секундовим висхідним або нисхідним ходом, що постійно повторюється у процесі тематичного розвитку. Четверта тема експозиційного розділу (ц. 50) починається висхідним ходом на кварту, що є типовим для закарпатського мелосу. У віолончелі звучить контрапункт, мелодична лінія якого розміщуєтья по тонах септакорду,— це нагадує трембітний зачин. Є. Станкович у своєму тематизмі часто спирається на тетрахордову систему звукової організації тематизму з опорою на кварту при нівелюванні терцевого тону. В симфонії бачимо тематизм розімкнутого порядку, що є тією побудовою, яка інтонаційно відновлюється за рахунок структурного тематичного відтворення та мотивного проростання, властивих народній музиці. У творі Є. Станковича зустрічається цілий комплекс характерних тем:

1. Тема-пісня — оригінальна тема композитора, близька до народнопісенних джерел, є другою темою експозиції (ц. 30; такт 2, приклад 5). Вона

---

[9] Це відзначає музикознавець С. Лісецький у книжці: Євген Станкович.— К.: Муз. Україна, 1987.

[10] Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания.— М., 1976.— С. 149.

ПРИКЛАД 5

* Нерівномірні тривалості.
Неравномерные длительности.

не має розвитку в симфонії і звучить два рази, обрамляючи симфонію як тема-символ.

2. Речитативні теми, близькі до мелодики українських дум (ц. 100; такт. 2).

3. Лірико-драматичні теми (п. 50; 3,4 тема експозиції).

4. Пасторальні теми (ц. 190).

5. Експресивно-драматичні теми (ц. 60; такт. 8). Усі теми в симфонії набувають розвитку. Лірико-романтичні та пасторальні змінюються за принципом варіантно-варіаційним; речитативні трансформуються методом «проростання»: експресивно-драматичні — за принципом мотивної розробки і поліфонічного введення нових тематичних елементів.

У своєму тематизмі та його розвитку Станкович опирається на традиції Б. Лятошинського і досвід М. Скорика. Навіть у ліричній симфонії Є. Станкович вводить інтонації-поспівки (ц. 190), характерні для жанрового

і драматичного симфонізму. Не досить чітко, але вимальовуються жанрові характеристики окремих тем: пісні соло (п. 30) у дусі народної пісні, хоралу (п. 108), думи (п. 130).

Поряд із поліфонічними прийомами велику роль у творчості композитора відіграє варіантність у розвитку тематичного матеріалу. Прийоми варіювання Лятошинського дістали своє продовження у роботі Станковича над тематизмом. Чимало прийомів можна згрупувати так:

а) наскрізне варіювання, за якого всі видозміни визначеного елементу теми утворюють безперервну лінію (8 т.— 30 т. від початку);

б) мотивне варіювання, де змінюється коротка інтонаційна теза (п. 60; такт. 7);

в) варіювання речень у темах-періодах, де змінюється тематичний елемент у другому реченні при відносній замкнутості першого.

Більшість тем відзначено ритмічною активністю та гнучкістю. Автор часто міняє розміри, що свідчить про природний ритмічний рух музичної тканини. Спираючись на традиції музики XX століття, Є. Станкович частіше користується імпульсивними мелодико-ритмічними ланками, використовує їх у всіх розділах симфонії. Для створення схвильованих та драматичних образів застосовує тріолі, квінтолі і секстолі, а також ритмічні педалі і ритмічне остинато (ц. 160. 4 т.).

Особливе зацікавлення викликають епізоди з алеаторичною нотацією, де виписаний мелодико-ритмічний малюнок і виконавці повинні чітко витримувати співвідношення величин та тривалості нот. Це, як звичайно, сонорні, алеаторичні епізоди (ц. 60; 7 такт); метрично контролююча алеаторика в епізоді, де проводиться друга тема експозиції (ц. 30, 2 такт.); поліритмія і поліметрія у репризі перед головною кульмінацією, де композитор одночасно поєднує дев'ять різних пластів (ц. 210).

Для втілення ліричного задуму Є. Станкович користується розширеною тональністю, політональністю, прийомами сонористики та алеаторики, індивідуально трактує акордику. Із широкого арсеналу акордів найбільш типовими для стилю композитора є великий мажорний септакорд, нонакорд із пропущеною квінтою, малий мінорний септакорд, збільшений тризвук і його обернення, а також обернення згаданих акордів. Ці акорди композитор застосовує, як звичайно, на сильних долях і в кадансових розділах. Часто гармонічна вертикаль залежить від інтонаційної структури горизонталі, що є наслідком однорідності музичної тканини і призводить до появи секундово-терцевих, кварто-квінтових багатозвучних акордових комплексів (ц. 40; такт 3; ц. 110., ц. 180; такт 4). Паралельний рух квартами, квінтами і тритонами певним чином свідчить про вплив народної інструментальної музики на акордику Є. Станковича (ц. 263—275). Характерна також у симфонії достатньо чітка диференціація фактури на основну і побічну мелодичні лінії (ц. 30). Іноді функції основних і побічних голосів стають перемінними (прикладом може служити один із розділів репризи ц. 80). Симфонічне мислення Є. Станковича визначає полімелодичне начало, вільне включення і виключення мелодичних голосів, розщепленням фактури (від 2-х до 16-ти мелодичних ліній) і синтезування її в єдиному складному розвитку музичної тканини (ц. 250.— ц. 285).

Основним засобом поліфонічного розвитку став принцип синтезу всіх видів фактури. Для втілення ліричної концепції композитор створює фактурну драматургію, яка підкорюється законам симфонічної драматургії та формо-

творення. За нашими спостереженнями, фактурна драматургія Четвертої симфонії проходить розвиток від гетерофонії через контрастно-поліфонічний виклад, гомофонно-гармонічний, гомофонно-поліфонічний склади до монодії та надбагатоголосся. Так розвивається фактура симфонії: за законами сонатної одночастинної композиції.

Для вирішення творчих і мистецьких завдань у симфонії Є. Станкович вибирає струнний оркестр (8 скрипок, 4 альти, 3 віолончелі, контрабас). Максимально враховуючи його можливості, композитор трактує інструментальний склад як політембровий організм. Звідси індивідуалізація кожної партії, темброва персоніфікація, використання концертних і камерно-ансамблевих прийомів оркестровки.

Звернення автора до однорідного камерного складу підкреслюють значимість та важливість кожного елементу звукової тканини симфонії, кожного штриха оркестровки. Оркестр трактується як багатоголосний, гнучкий ансамбль, заснований на взаємодії мелодичних самостійних ліній, що безперервно змінюються диференціацією голосів. Оркестрова драматургія зорієнтована на логіку образно-симфонічної драматургії. Драматургічна цілість і контрастність загального оркестрового плану є очевидною у симфонії.

Отже, Є. Станкович трактує оркестр як велетенський ансамбль, в якому засобами тембрового контрасту, фактури, динаміки, артикуляції втілено лірико-психологічну концепцію.

У 1980 році Є. Станкович завершив свою п'яту симфонію — Симфонію пасторалей. Підзаголовок симфонії — Quasi concerto per violino d' orchestra — свідчить про те, що автор синтезує багаточастинний симфонічний цикл та сольний інструментальний концерт в єдину складну композицію.

За словами автора: «У «Симфонії пасторалей» програма дуже умовна. Вона пов'язана з комплексом проблем не тільки пасторальних, а й суто людських, проблем екології, філософського осмислення буття. На мій погляд, симфонію можна було б назвати екологічною». Отже, в основі ідейного задуму твору поставлені проблеми «Людина і Всесвіт», «Людина і природа».

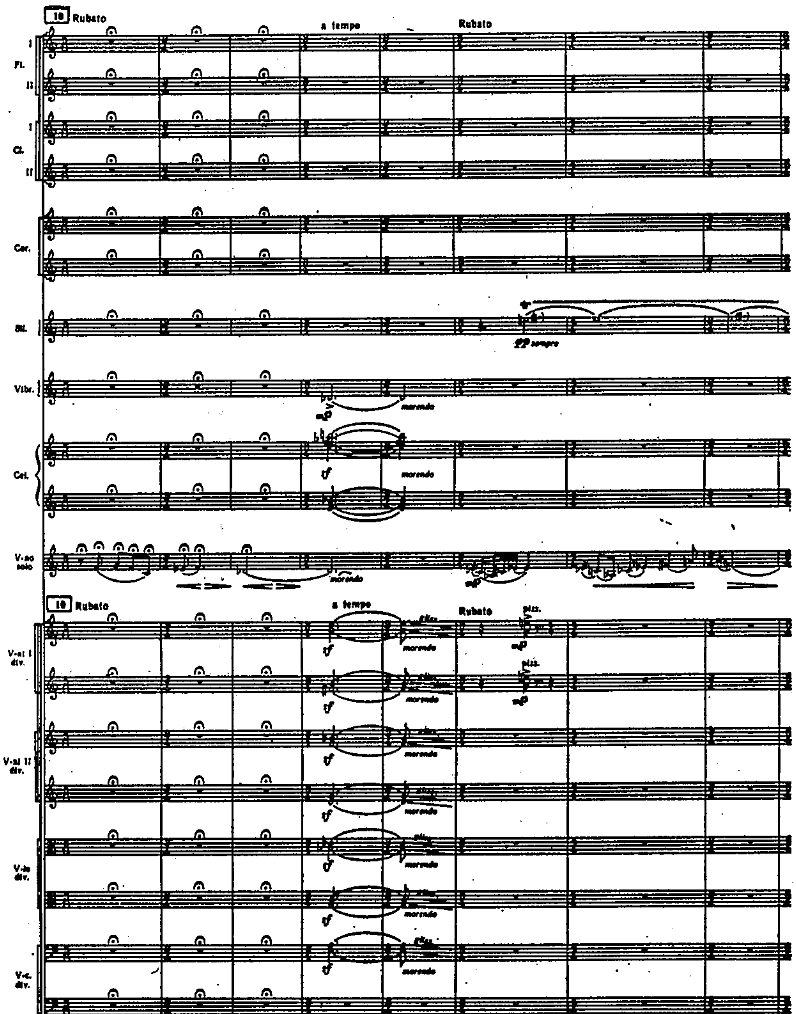
Розпочинається симфонія трьома акордами, які вводять в атмосферу лірики та роздумів. Головна тема (соло скрипки) — речитативного характеру з елементами думного співу (Приклад 6). В основі цієї теми — яскравий мелодико-ритмічний комплекс — зерно, з якого «визрівають» інші образи. На тлі м'якого оркестрового супроводу вільно «імпровізує» скрипка, нагадуючи музикування троїстих музик.

Примітно, що момент концертування — скрипка — відповідь оркестру, присутній упродовж усього твору, починається з першої сторінки партитури. Це відіграє певну роль у формотворенні цілого.

В першому розділі симфонії (1 ц.— 120 ц. 8 т.) діалог скрипка-оркестр тісно переплітаються з імпровізаційністю розгортання музичної думки. Ліричну кульмінацію знаменує великий сонорний пласт, на тлі якого звучить тріо — скрипка, флейта і фагот (5 такт до ц. 120), що підсумовує настрій першого розділу.

У другому розділі цієї частини грайливі веснянкові інтонації відтворюють картину сходу сонця, пробудження природи, людських почуттів. Головна тема проходить у збільшеному вигляді (ц. 150) на тлі сонорних нашарувань у дерев'яній та струнній групах. А далі, перед кожною новою тематичною побудовою, звучить рефрен, збагачуючи основний образ різними

ПРИКЛАД 6



відтінками. Єднання природи і людини символізує зміст цього розділу.

Докорінних змін набуває тема у третьому розділі: стає рішучішою, переходить від пасторального настрою у схвильовано драматичний. Тут автор користується поліфонічним викладом музичного матеріалу, застосовуючи гетерофонію, контрапунктування, поліфонію шарів і т. ін.

У процесі розвитку музичної думки з'являється новий тематизм, символізуючи появу іншої якості. Поступово наближається найбільша кульмінація першої частини (ц. 350), де звучить головна тема та її варіанти у вигляді велетенської стретти. Завершується перша частина пасторального плану і

attacca переходить до другої, наскрізної частини драматичного характеру з конфліктним зіставленням образів.

Звертає на себе увагу хорал, який звучить на початку другої частини (квартет валторн та арфа; ц. 234). Далі, переінструментований у струнних (287 т.), він стає тлом для вільної речитації у діалозі між солюючою скрипкою та тромбоном. Найбільшої сили ця тема досягає у наступній драматичній кульмінації (474 т.), де вона проходить Maestoso в аргументації у мідних духових на експресивному тлі всього оркестру. Як підкреслює О. Зінькевич [11], подібна «варіантна повторність з одночасним збільшенням основного образу аналогічна для повторів-ретардацій в епічних жанрах, зокрема в думах».

Характерно, що в цій частині поспівки, які відокремилися від основної теми, поступово перевтілюються у плачі та голосіння. Це ще більше підкреслює епіко-драматичну спрямованість частини.

Невеличкий ліричний острівець лиш на деякий час відсуває нову могутню хвилю нахлинаючих подій. Ніби підсумовуючи весь тематичний комплекс симфонії, tutti звучить головна кульмінація симфонії (512 т.). І знову ліричні образи, як реприза, повертаютья у фінал твору, нагадуючи про його ліричну концепцію.

Отже, маємо поєднання різних жанрів: сонатність із поемою, рондоподібність із варіаціями, що призводить до достатньо складної жанрової структури. За жанровою приналежністю Симфонію пасторалей можна віднести до симфонії-імпровізації, де тісно переплітаються лірика, епос та драма. Композиції властиві вільне «дихання» музичної тканини, повітря і простір, гнучкість структурних побудов.

Варто підкреслити, що в Симфонії пасторалей яскраво виявляється варіантно-варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу, який розповсюджується на всіх рівнях: тематизмі, гармонії, поліфонічній роботі, фактурі та в оркестрі.

На завершення виділимо характерні риси симфонізму та симфонічного методу композитора в симфоніях 1970-х — початку 1980-х рр.

Є. Станкович у своїх симфонічних пошуках продовжує генеральну лінію європейського симфонічного мислення, наслідуючи традиції української національної симфонічної школи. Передусім це виявилось у підході до симфонічного жанру як жанру епічного з елементами драми та лірики. Звідси — багатогранність симфоній композитора: симфонія — публіцистична епопея (Третя симфонія), симфонія — героїчна драма (Друга симфонія «Героїчна»), лірична симфонія — (Четверта симфонія «Лірика»), камерна симфонія (камерні симфонії № 1, № 2, № 3), Симфонієта «In modo Collage». Симфонія пасторалей — симфонія-імпровізація. Подібне жанрове розмаїття зумовило різні типи драматургії, такі як сонатна драматургія, драматургія «динамічної статики», медитаційна «стилістична» (драматургічний прийом).

Підсумовуючи, можна відзначити:

1. Продовженням традицій видатного композитора-симфоніста Б. Лятошинського у драматургії симфоній Є. Станковича є:

— масштабність симфонічного мислення; використання прийомів наскрізної драматургії;

---

[11] Зинькевич Е. С. Динамика обновления.— К.: Муз. Україна, 1986.— С. 159.

— намагання вивести українську народно-пісенну інтонацію на новий, узагальнюючий рівень.

2. Інтонація у творчості Станковича — основний елемент формування музичної ідеї твору. Досліджуючи тематизм згаданих симфоній, можна виявити основну інтонаційну «модель» — тему-образ з широким диханням, із гнучким ритмічним малюнком, емоційною концентрацією внутрішнього змісту. Тематизм більшості симфоній композитора випливає з національних джерел пісенного та інструметального українського фольклору (зокрема закарпатського регіону), джерелом якого є секундові поспівки в діапазоні тетра- і пентахорду з хроматичними змінами окремих щаблів. Звернення до жанрів фольклору, наслідування традицій Б. Лятошинського в роботі над тематизмом визначилось і в прийомах варіювання, котрі можна згрупувати таким чином:

а) наскрізне варіювання, в якому змінюються мікроструктури тем, утворюючи безперервне музичне дихання;

б) мотивне варіювання, де видозмінюються короткі інтонаційні тези;

в) варіювання речень у темах-періодах, де трансформується тематичний елемент другого речення при відносній замкнутості першого.

Головною творчою засадою Лятошинського-симфоніста стала процесуальна форма розвитку: розвиток матеріалу випливає з попереднього, не створюючи цілком нових тем. Така позиція знайшла своє перевтілення і в учня композитора — Є. Станковича. Загальні принципи будови можна визначити в темах симфоній Б. Лятошинського та Є. Станковича: диференціація структури на декілька складових елементів, мотивний принцип розгортання. В основі тем — варіантна повторність, що використовується як засіб інтенсифікації розвитку. Отже, тематизм Станковича можна визначити як процесуальний, а роботу з тематизмом як синтетичний метод.

3. Гармонічна вертикаль у симфоніях Є. Станковича залежить від інтонаційної структури горизонталі, що призводить до появи секундово-терцевих, кварто-квінтових багатозвучних акордових комплексів.

Внаслідок впливу народно-інструметальної музики на акордику творів композитор частіше використовує зменшені та збільшені квінти, паралельний рух квартами.

4. Оркестр у симфоніях Є. Станковича постає як політембровий, різнобарвний організм. Композитор використовує полі- і монотемброві склади, спостерігається синтезування різнорідних оркестрів в єдиний ансамбль.

Застосовувані автором численні прийоми ансамблевого музикування характерні для виконавської практики народних музик.

Продовжуючи традиції національної симфонічної школи, Є. Станкович у своїх композиціях піднімає українську народнопісенну інтонацію на узагальнюючий рівень європейського симфонізму.

Liudmyla DUMA

THE PECULIARITIES OF YE. STANKOVYCH'S SYMPHONISM AND SYMPHONIES OF THE 70-ies — 80-ies OF THE 20 th CENTURY

The article treats the peculiarities and the original national features of Ye. Stankovych's symphonism on the basis of the symphonies written in the seventies and early eighties.

It presents the genre and stylistic analysis of the symphonies of the given period: the original features of the author's symphonic method, the utilization and enrichment of the national music traditions, the evolution of the author's creative thinking during the period. The importance of Ye. Stankovych's symphonies for the Ukrainian music has been emphasized.

Володимир ГОШОВСЬКИЙ

УНІВЕРСАЛЬНИЙ КОМП'ЮТЕРНИЙ КАТАЛОГ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЯК ОСНОВА КІБЕРНЕТИЧНОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

0.1 Виходячи з припущення, що згаданий у заголовку статті термін «етномузикологія» у читача може асоціюватися із загальновживаними термінами «етномузикознавство», «музична фольклористика» або «музична етнографія», треба насамперед визначити розпізнавальні прикмети нового поняття, які були б адекватні запровадженому тут терміну.

0.11 Етномузикологія відрізняється від інших наук про народну музику тим, що по-перше, вирішує на теоретичному рівні традиційні задачі переважно нетрадиційними методами. Термін «кібернетична» етномузикологія вказує на те, що відповідні дослідження музикознавець починає і закінчує за допомогою комп'ютера, який здійснює пошук наукової інформації, музичний аналіз та синтез (класифікацію) музично-фольклорних текстів. Таким чином, комп'ютер бере участь у дослідницькому процесі не тільки як помічник, а й як співавтор. По-друге, спілкування з комп'ютером регламентує як побудову наукового тексту дослідження, так і його мову, яка використовує єдину систему термінів та кодування інформації. Завдяки тому і постійному спілкуванню музикознавця з комп'ютером, що у процесі дослідження виконує функцію «рóбота», наукова діяльність перетворюється у цікаву інтелектуальну «гру», яка в дечому нагадує «Гру в бісер» Г. Гессе... По-третє, кібернетична етномузикологія використовує єдину формальну мову введення і виведення наукової, описової та аналітичної інформації, єдину регламентовану сегментацію музичного тексту та алгоритмічний структурний аналіз без залишку.

0.2 Кібернетична етномузикологія — наука нова, проте як складова частина системи дисциплін, що пов'язані з дослідженням народної музики (цю систему ми називаємо музичною фольклористикою), вона має свою історію і передісторію.

0.21 Безпосереднім попередником кібернетичної етномузикології було так зване «комп'ютерне музикознавство». Термін цей увів одеський вчений С. Шип 1975 року на семінарі в Дилижані [1]. Цим терміном, що відпові-

---

[1] Ш и п С. Компьютер как инструмент в музыкально-теоретических исследованиях.— Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Материалы семинара.— Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1977.— С. 217—221. Література з даної проблематики — див. згад. збірник.— С. 269—285.

дає англо-американському «Computer-oriented Musicology», позначався напрямок музичної науки, що мала на меті вирішення нетрадиційних задач із допомогою комп'ютера. Як бачимо, музикознавство раніше, ніж інші мистецтвознавчі та історичні науки порушило проблему використання комп'ютера в дослідженнях. Справді, за 25 літ, що минули, у країнах Європи, у тому числі й у колишньому Радянському Союзі, у США та Канаді було опубліковано близько 500 різних статей та досліджень з питань проблеми «музика та комп'ютер», з приводу цієї проблеми проведено декілька міжнародних семінарів та наукових конференцій. У Франції, Чехії, Словаччині та США працюють спеціальні робочі групи. Крім того, у США створений міжнародний центр «Center for Music Experiment and Related Research» та «Museum Computer Network» виходить міжнародний щорічник «Computer Music Journal».

0.22 Ці досягнення комп'ютерного музикознавства не є результатом його високого теоретичного рівня та практичних досягнень, як це може на перший погляд здатися, а наслідком загальновідомого факту, що музичні тексти легко піддаються формалізації та статистичній обробці, і деякі явища та складові частини музичної мови можна описати методами математичного апарату, що було відомо вже з часів Піфагора... В новіші часи формалізацією гармонії та музичної форми займались Г. Ріман та його послідовники, а на початку XX століття формалізації контрапунктичної поліфонії присвятив свій трактат С. Танєєв. Фольклористи були першими, хто застосував механічні засоби (перфораційні машини) для класифікації пісень та їх елементів [2], математик Р. Клюге першим застосував факторний аналіз для визначення пісенних типів [3]. Отож, комп'ютерне музикознавство 70-х років не виникло на порожньому місці.

0.23 Хоча своїми вишуканими математичними і статистичними розробками та застосуванням комп'ютера дослідники досягли деяких успіхів і тим підтвердили право на існування цієї галузі музикознавства, проте практичні результати з погляду теорії та історії музики, музичної естетики і фольклористики виявились вельми мізерними. Одна з причин цього явища полягає у тому, що комп'ютер використовують тільки як механічний засіб для розв'язування суто математичних (статистичних, імовірносних та інших) задач на музичному матеріалі, причому останній не можна розглядати як мистецьку цілісність. Такі задачі не пов'язані між собою і відірвані від основних завдань музикознавства та музичної фольклористики. На складання спеціальних програм витрачається багато часу і творчої енергії, а використовують їх тільки одноразово. Комп'ютерне музикознавство свого часу відіграло роль стимулятора пошуків нових точних методів і показало нам, фольклористам, яким шляхом не слід іти [4].

1.0 Протилежну функцію виконує комп'ютер у системі УНСАКАТ *, яка є не тільки лабораторією усіх досліджень, а й основою кібернетичної етномузикології, як про це була мова в § 0.11.

---

[2] Bronson B. Mechanical Help in the Study of Folk Song // Journal of American Folklore, 1949, 62.— P. 81—90.

[3] Kluge R. Faktoren-analytische Typenbestimmung an Volksliedmelodien.— Leipzig, 1974.

[4] Ludvová J. Matematické metody v hudebný analýze.— Praha, 1975.

* УНСАКАТ — Універсальний Структурно-Аналітичний Каталог.

1.1 УНСАКАТ — це універсальна аналітико-синтетична інформаційна система, у назві якої віддзеркалюється спадкоємний зв'язок якісно нової системи з усіма попередніми, що були створені з початку XX століття для каталогізації, аналізу та систематизації народних пісень. Ця одинока діюча система в музикознавстві, робота над створенням якої почалася у Львові 1962 року і була завершена в Єревані 20 роками пізніше, є втіленням давньої мрії учених про утворення мислячого і швидкодіючого помічника-робота, що міг би співпрацювати з людиною у прямому діалозі. Універсалізм системи полягає не тільки в тому, що вона може обробляти пісні різних народів і музику різних епох, а й у тому, що система увібрала в себе всі діючі і прогресивні методи аналізу, класифікації та дослідження народних пісень, які були створені протягом перших 70 років нашого століття у країнах Європи та у США *.

1.11 Предтечою системи УНСАКАТ був львівський аналітичний ручний каталог УНКА. Він створений автором у Фольклорному кабінеті Львівської консерваторії ім. Лисенка і складався з п'яти векторних каталогів (картотек): алфавітного, мелодичних інціпітів, жанрово-тематичного, географічного та ритмічних структур вірщів **. Цим каталогом було охоплено близько 5 тисяч українських народних пісень із науково достовірних, «класичних» збірників ***. Поряд із цим фундаментальним аналітичним каталогом існував експериментальний картотечний векторний каталог на матеріалі закарпатських пісень, який містив інформацію з 20 аналітичних параметрів, що були зафіксовані на спеціальних аналітичних картах (див. § 2.21). Він служив головним чином для перевірки алгоритмів формалізованого аналізу, необхідного для майбутнього машинного (комп'ютерного) каталогу, а також методів сегментації музичного тексту та структурного аналізу без залишку [5]. Діяльність першого українського каталогу народних пісень у Львові була спрямована на реалізацію концепції майбутньої автоматизованої комп'ютерної інформаційної системи та ідей, які були опубліковані протягом

---

* Йдеться про представників фінської школи — І. Крона, А. Лауніса та А. Вейсенена (I. Krohn, A. Launis, A. Väisänen), угорської школи — Б. Бартока, Б. Сабольчі, Л. Вардяша, Б. Раєцкого (B. Bartók, B. Szabolcsi, L. Vargyas, B. Rajeczky), чеської та словацької шкіл — О. Гостинського, Л. Яначека, К. Веттерла, А. Ельшекової, Й. Кресанека, Л. Галка, С. Бурласової, О. Грабалової (O. Hostinský, L. Janáček, K. Vetterl, A. Elscheková, J. Kresánek, L. Galko, S. Burlasová, O. Hrabalová), представників різних південнослов'янських шкіл — М. Василєвича, В. Жганеца, Ц. Рихтмана, Ж. Фирфова, В. Водушека (M. Vasiljević, V. Žganec, C. Rihtman, V. Vodušek), болгарської — Д. Христова, В. Стоина, С. Джуджева, німецької — Х. Мерзмана, В. Віори, О. Коллера (W. Wiora, H. Mersmann, O. Koller), польської — Я. Стеншевського та Л. Бєлявського (J. Steszewski, L. Bielawski, а також американців — B. Nettla та B. Suchoffa. Проте базу системи утворює українська школа: Сокальський — Колесса — Квітка.

** Шостий запланований каталог — звукорядів та тональних систем — був реалізований тільки на матеріалі одного збірника закарпатських пісень.

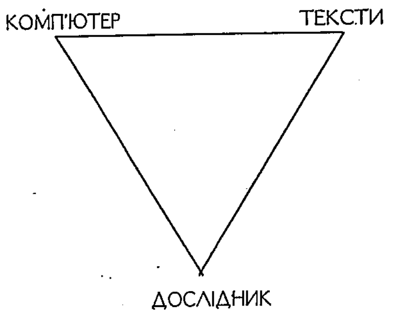
«Векторним» називається картотечний каталог, на кожній картці якого є інформація з кількох параметрів, наприклад, місце запису пісні, словесний та музичний інціпіти (початковий текст) та джерело.

*** Це збірники Максимовича-Аляб'єва, П. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, А. Конощенка, С. Людкевича — О. Роздольського, І. та Ф. Колессів, К. Квітки та ін. Видання ІМФЕ АН УРСР внаслідок недостовірності публікованого матеріалу (псевдонародні пісні про Сталіна, партію, щасливе колгоспне життя тощо) у каталог не увійшли.

[5] Ці методи були розроблені автором протягом 70-х років. Див.: Katalogizační analýza... — «Informácie Slovenskej narodopisnej spoločnosti».— Bratislava, 1974.

60-х років [6]. З другої половини 70-х років Львівський каталог був декомплектований і фактично припинив своє існування. Проте концепція та ідеї універсального аналітичного каталогу народних пісень були реалізовані на початку 80-х років в Єревані, в Інституті мистецтв АН Вірменії. У чому особливість цієї системи?

1.2 В її основі лежить ідея про створення такої кібернетичної системи вищого порядку, в якій людина, обчислювальна машина та множина текстів народних пісень могли б функціонувати як автономні підсистеми. Сказане можна графічно зобразити у формі трикутника:



Але такий трикутник виникає завжди, коли ставиться будь-яка задача по обробці текстів, рішення якої доручається обчислювальній машині, як це підтвердили праці угорської робочої групи під керівництвом І. Галмоша, естонської групи М. Реммеля, ризького математика В. Детловса, німця Кеслера та американця Сухова (B.Suchoff). В усіх випадках спочатку утворюється банк даних із відібраних музичних текстів або їх фрагментів, які потім комп'ютер обробляє згідно з запрограмованими правилами рішення одної конкретної задачі. У процесі реалізації «концепції трикутника» відсутній творчий діалог із комп'ютером, банк даних, як звичайно, дуже обмежений і переважно випадковий, а виконані програми для рішення інших задач уже непридатні. Іншими словами, складові частини такої системи не утворюють цілісну універсальну систему, саморегулюючу та автоматизовану.

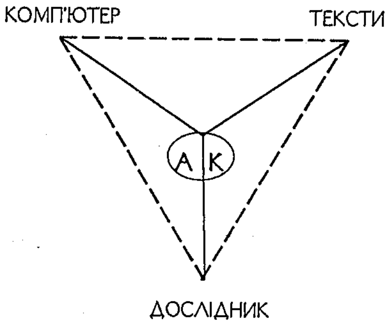
1.21 Щоби здійснити первісний задум, необхідно, щоби комп'ютер міг спочатку сам навчитися аналізувати музичні тексти та зберігати результати цього аналізу у своїй пам'яті так, аби завжди були доступні користовачу (вченому). Отож, машина повинна «знати», що людині потрібно для дослідження народної пісні, а людина повинна знати, що комп'ютер знає і що він може з цим «знанням» робити. Щоби здійснити цю ідею, необхідно було до існуючих трьох автономних підсистем долучити ще четверту зі зворотніми зв'язками, яка б виконувала функцію посередника між машиною та людиною, була б рівночасно сполучена з текстами і діяла як універсальний алго-

---

[6] Фольклор и кибернетика.—«Советская музыка».— 1964.— № 11, 12; Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен.— М., Музфонд, 1966; Комплексный анализ песен.— М., Музфонд, 1967; Die Aufbauprinzipien des Elementarkatalogs.— «Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen».— Bratislava, 1969.— S. 73—79.

ритм музичного аналізу. Цим четвертим партнером у Грі людини з текстами та комп'ютером стала так звана АНАЛІТИЧНА КАРТА (АК).

2.1 АК як автономна підсистема не тільки змінила попередню трикутникову концепцію у тетраедричну, а й стала також спільною з'єднуючою ланкою наведених раніше трьох автономних підсистем. У цій системі АК здійснює три різні функції:



1) стосовно людини та тексту вона функціонує як знакова модель пісні; 2) у відношеннях з комп'ютером та текстами вона визначає алгоритм аналізу і синтезу та диктує формати даних; 3) у стосунку до людини та комп'ютера АК здійснює функцію мови-посередника. Внаслідок цього АК стала фактично наріжним каменем системи УНСАКАТ, оскільки вона визначає не тільки методику структурного аналізу та пошуку інформації, стратегію розв'язування наукових задач, а й водночас — структуру формальної музичної мови «СКОМАК» для введення та виведення музичної інформації. Завдяки вживанню АК система стає універсальною і спроможною вступити у прямий діалог з дослідником, який для такого спілкування не потребує ні оператора, ні програміста.

2.2 Розроблена для системи УНСАКАТ АК суттєво відрізняється від інших існуючих аналітичних карт (наприклад, І. Крона, А. та О. Ельшеків, Я. Чюрліоніте та Є. Четкаускайте), які використовують для ручної фіксації аналітичних даних. Різниця полягає у тому, що конструкція нашої АК відповідає методу структурного аналізу текстів (знакових систем), а також потребам ручної і машинної обробки інформації.

2.21 Для візуальної (ручної) обробки аналітичної інформації та вивчення знакової моделі пісні АК являє собою аркуш паперу розміром 32 × 29,5 см, що відповідає одній сторінці лістінгу (див. вклейку). На АК можна розмістити 8000 знаків корисної інформації; така ж кількість байт резервована для кожної АК на дискеті. АК розділена по горизонталі на п'ять рівней, які відповідно позначені: Р — прагматичний рівень, S — синтаксичний, М — морфологічний (синтагматичний), F — фонічний, Т — музичний текст. Кожний рівень (крім «Т») складається далі з полів, поля — з розділів; деякі розділи діляться ще далі на фрагменти. Всі розділи мають своє позначення (адресацію) і відповідають конкретним аналітичним або описовим параметрам. На АК можна розмістити дані 150 параметрів, з яких тепер використовують тільки 80.

2.22 Рівень «Р» містить описові дані: джерело тексту, місце запису,

інформант, словесний та музичний інціпіти, жанр, функція, строфічний масив тощо.

2.23 На рівні «S» розміщені аналітичні та статистичні дані, що стосуються як поетичного, так і музичного тексту загалом, тобто СТРОФИ-ПЕРІОДА *. Це: кількість складів у кожному вірші (якщо йдеться про строфічну побудову поетичного тексту), ритмічна структура кожного вірша та їх семантична форма, кількість складонот у кожній частині періоду та співвідношення наведених даних **.

2.24 Рівень «М» складається з двох полів — М1 та М2, що призначені для фіксації аналітичних даних синтагм (М1) та членів синтагм (М2), а кожне поле своєю чергою ділиться ще на два розділи (по горизонталі) для фіксації результатів незалежного аналізу ритмічних та мелодичних особливостей наспіву ***. Крім того, рівень «М» має ще два підрозділи: «М∅» — для фіксації побудови частин та синтагм періоду та «М3» — для позначення ритмічних схем членів синтагм і їх моделей.

2.25 Рівень «F» містить аналітичні та статистичні дані, які характеризують тональні ресурси пісні, її звуковий («фонічний») склад стосовно всіх сегментів періоду і самого періоду загалом. Розділ «F1» призначений для фіксації статистичних даних інтервального складу наспіву періоду пісні, розділ «F2» та відповідні підрозділи містять інформацію про звукоряди сегментів (від членів синтагм аж по частини), що зафіксована з допомогою спеціального коду, а також частотні характеристики окремих звуків цих звукорядів; у розділі «F3» знаходимо інформацію про звукоряд періоду та про взаємозв'язки звуків наспіву, що подані у формі матриці.

2.3 Структурному аналізу наспіву, дані якого розміщені на чотирьох рівнях АК, передує регламентована і послідовно дедуктивна сегментація музичного тексту, результати якої містяться у третьому та сьомому рядках на рівні «Т», що позначені як «SEG». Внаслідок сегментації періоду утворюються — у залежності від довжини — такі сегменти: частини, синтагми та члени синтагм. Найдовший період складається з 4 частин, 8 синтагм та 20 членів синтагм, найкоротший — з одної двочленної синтагми. Формалізована аналітична інформація, як і музичний текст пісні, фіксується на АК мовою СКОМАК ****.

3.0 Формальна музична мова СКОМАК для введення і виведення інформації відрізняється від усіх інших існуючих формальних мов головним чином тим, що є трирядковою, а не однорядковою, як усі інші. Це має ту перевагу, що музичний текст таким робом легше закодувати, а закодований текст легше декодувати візуально, у зв'язку з чим легше виявити помилки кодування. У першому рядку літерами C, D, E, F, G, A, H кодується висота звуків, а під ними у другому рядку цифрами ∅, 1, 2, 3, 4, 5, 6 (де $4 = {}^{1}/_{4}$) — їх трива-

---

* Поетичний текст, який дорівнює музичному періоду, називається «строфою-періодом», хоча відокремлений від наспіву цей текст може і не дорівнювати одній поетичній строфі.

** Якщо строфа-період складається тільки з однієї синтагми, тобто коли йдеться про період «без частин», то відповідні графи не заповнюють.

*** Детальніше описується АК у Додатку до статті.

**** «Система Кодування для Музичного Аналізу з допомогою Комп'ютера» розроблена автором спеціально для системи УНСАКАТ. Правила сегментації — див. також зб. МААФАТ, 75 (прим. 1 на с. 188).

лість. Третій рядок, як уже мовилося раніше, призначений для знаків сегментації. Наприклад,

кодується отак:

```
 GI   A   H   D2 , C   H1   C2   D /
T3    3   3 ; 4   , 3.  1  L1     4F /
*               2                  1
```

3.1 Для виведення інформації комп'ютер обробляє наведений музичний текст так, що висота звуків перекодовується у 12-півтонову двопозиційну систему, в якій визначений нами основний фінальний тон наспіву «Tonus finalis cardinalis» завжди позначається як ∅. Звуки, що вище ∅, отримують знак +, а нижче ∅ — знак —. Наведений раніше приклад на мові виведення (OUTPUT) буде мати такий вигляд:

```
 ∅ + 2 + 4  + 7, + 5 + 4 + 5 + 7/
T3 3    3 ; 4 , 3.  1L1   4F/
*           2             1
```

3.11 Для виведення аналітичних даних використовують як 12-півтонову систему запису, так і традиційну 7-ступневу (діатонічну), в якій звуки, що нижче 1 (фінального тону), фіксують не римськими цифрами, а літерами: A, B, C, D тощо. Друга важлива особливість формальної музичної мови СКОМАК для виведення аналітичної інформації полягає у тому, що вона загалом має форму матриці, яка зумовлена структурою АК — невід'ємної частини аналізу (див. § 2.1). Матрична мова для фіксації складної аналітичної інформації має над «лінійними» мовами ту перевагу, що символи розміщені у визначеному просторі, у зв'язку з чим однакові за формою символи міняють своє значення у залежності від їх положення у просторі, тобто на АК. Таким чином, для кодування усієї аналітичної інформації використовують 50 символів, які містяться на клавіатурі пультової машинки (монітора, дисплея). Структура формальної мови СКОМАК (OUTPUT) адекватна принципам структурного аналізу знакових систем, про що мова йтиме далі.

4.0 Структурний аналіз музичного тексту (знакової системи) має такі особливості:

(1) він починається сегментацією (членуванням) тексту, у процесі якої ми рухаємось «від цілого до частин», тобто від визначення сегментів найбільшої довжини і завершеності до найкоротших, але формально завершених, що містять не менше 2 складонот; далі рухаємось у протилежному напрямі, тобто «від частин до цілого», внаслідок чого визначаємо, порівнюємо і позначаємо всі сегменти періоду [7];

(2) алгоритм аналізу визначається АК, яка диктує послідовність параметрів, спосіб кодування даних та відповідні аналітичні процедури, що побудовані на принципах дихотомії та опозицій;

---

[7] Детальніше про сегментацію див. зб. МААФАТ, 75.— С. 70—72.

(3) оскільки всі процедури аналізу зумовлює єдиний алгоритм та конструкція АК, усі елементи аналізу тексту взаємопов'язані, об'єктивно віддзеркалюючи структуру пісні загалом;

(4) повна формалізація і алгоритмізація аналізу музично-поетичного тексту дає змогу користуватися статистичними методами обробки матеріалу, внаслідок чого урівноважується співвідношення даних якісного і кількісного аналізу.

4.1 Наведені раніше принципи регламентованої сегментації, формалізованого опису та структурного аналізу пісні як цілісної динамічної системи та всіх її складових частин створюють основи універсальності інформаційної системи УНСАКАТ, яка, своєю чергою, зумовлює також універсальність синтезуючих (класифікаційних) процедур. У той же час як аналітичні, так і синтезуючі процедури зумовлені основними законами наукового пізнання (епістемології) музичного твору. Універсальність системи з погляду епістемології — це найважливіша позитивна її вартість. На практиці це дає ту перевагу, що для рішення індивідуальних творчих завдань нема потреби складати спеціальні програми для ЕОМ. УНСАКАТ з усіх поглядів діє як розумний та слухняний помічник — чарівний «famulus ex machina»,— що вмить реагує на команди користувача і, не ремствуючи, повторює однакові операції. Сказане потребує ще пояснення.

4.11 Поставимо собі питання: чи можемо формалізувати та узагальнити приниципи і методологію дослідження народної пісні так, щоби вони стали універсально діючими і не залежали від індивідуальних інтересів ученого або аспектів досліджень, а також від методик, якими користуються окремі етномузикологи?Іншими словами: чи можемо ми визначити однозначно, у чому саме полягає етномузикологічне дослідження народної пісні?

4.12 Якщо мати на увазі ті дисципліни музичної фольклористики, які орієнтовані на вивчення музично-поетичних текстів, тобто: історичне і порівняльне етномузикознавство, мелогеографію узагалі та зокрема музичну діалектологію, теоретичне та аналітичне етномузикознавство, то виявимо, що наукова діяльність у наведених галузях складається звичайно з таких стереотипних процедур: комплексного аналізу музично-поетичного тексту, пошуку інформації у різних збірках пісень, з різних форм класифікації відібраного матеріалу (цілісних текстів або їх елементів) та визначення кількісних характеристик. У цьому полягає власне перший етап досліджень, після чого йде другий і завершальний — підсумовування результатів, їх теоретична або історична інтерпретація, формулювання робочих гіпотез та визначення закономірностей народного музичного мислення.

4.20 З огляду на те, що основні теоретичні питання структурного аналізу ми вже обговорили раніше, а здійснення другого етапу дослідження входить у сферу діяльності людини, тобто природного інтелекту, комп'ютер повинен виконувати ще решту процедур першого етапу наукового пізнання, а саме: пошук, класифікацію та кількісну обробку. Комп'ютер у системі УНСАКАТ ці задачі також виконує. Розглянемо тепер окремо.

4.21 Пошукові задачі. Функція «пошук інформації» здійснюється у таких формах: пошук визначеного тексту, його фрагменту або елементу, що міститься на АК у відповідних параметрах або позиціях; той же пошук, але без вказівок на позицію, тобто так званий «плаваючий пошук»; пошук відповідного тексту, в якому відсутні означені елементи, це так званий «негативний пошук»; пошук варіантів визначеного тексту або його елементів,

так звана «функція позитивного або-або»; пошук повторних мелодичних сегментів чи то з одночасною транспозицією на даний або будь-який інтервал вгору або вниз, чи то без транспозиції. Задачі пошуку можна здійснити на всіх параметрах і в будь-якій послідовності чи сукупності.

4.22 Функція «view». На вимогу користувача комп'ютер видає на екран або принтер (друкарський верстат) АК із комплексним аналізом пісні та повним музичним текстом або фрагмент АК згідно із заданим параметром.

4.23 Класифікація. Якщо задати машині функцію «пошук» та відповідний параметр на АК, але не вказувати при цьому характеристики тексту, комп'ютер автоматично відбирає усі характеристики, що містяться у вказаному параметрі (разом із відсутніми), а потім упорядковує усю отриману інформацію по групах у залежності від подібності символів, що йдуть один за одним, та довжини тексту. Таким робом класифікований матеріал із вказаним джерелом інформації комп'ютер дає на принтер або на екран монітора.

4.24 Систематизація. УНСАКАТ систематизує аналітичні характеристики та інші дані, що містяться у відповідних параметрах на АК, згідно з такими вимогами:

(а) відсутність повторення елементів, наприклад, ABCD;

(б) наявність повторення сусідніх елементів, наприклад, AABC, AABBC, ABCC і т. д.;

(в) наявність повторів елементів на віддаль, наприклад, ABAC, ABCB, ABCBC і т. д.;

(г) повторення елементів сусідніх та на віддаль, наприклад, AABAC, ABBAC, AABCCB і т. д.;

(д) наявність так званих «колісцевих» (репризних) форм, наприклад, ABCA, ABBA, AABA, ABA, AABAA і т. д.

4.25 Кількісна обробка даних. Статистичній обробці піддають усі інтервали наспіву пісні (періоду), а також ступені звукорядів періоду, частин та синтагм. Для визначення вагомості кожного ступеня враховується як частотність його, так і тривалість.

4.26 Моделювання. Система моделює складоритм на рівні членів синтагм *, ритмічні схеми на тому ж рівні, мелодику на рівні синтагм та їх членів, а також звукоряди на всіх чотирьох рівнях **.

4.27 Усі описані раніше функції можна виконувати як окремо, так і в різних сполученнях, утворюючи одне складне завдання, наприклад, пошук конкретного музичного явища разом із плаваючим пошуком його складових елементів, класифікацією стабільних явищ, що є в іншому параметрі, та з роздрукуванням ще інших характеристик тощо. Від правильності добору параметрів та функцій залежить значною мірою не тільки оптимальність використання машинного часу, а й успіх дослідження і результативність висновків.

5.0 Все сказане про систему УНСАКАТ свідчить про те, що комп'ютер у цій аналітико-синтетичній інформаційній системі може коректно розв'язувати всі технічні задачі, які пов'язані з першим етапом наукового пізнання музичного тексту. Враховуючи те, що всі складні процедури пошуку музичної інформації, аналізу та синтезу комп'ютер здійснює швидко, точно і в прямо-

* «Складоритм» — це музичний ритм стосовно складів поетичного тексту (тому зліговані ритмічні одиниці наспіву підсумовуються).

** Моделі всіх звукорядів фіксуються шестипозиційним кодом.

му діалозі з дослідником, можна систему вважати справжнім помічником ученого. Про це свідчать також наші дослідження, написані у співавторстві з комп'ютером: «Горани. К типологии армянской песни», Ереван, 1983, «Мелодические парадигмы песен словацко-украинского ареала» [8]. «Знаки общности в мелодике кочари», Баку, 1986 (Соавтор: А. Алекперова).

5.1 Майбутнє системи УНСАКАТ залежить від багатьох факторів: (1) від створення національних машинних каталогів народних пісень у різних республіках СНД та за кордоном. Маючи це на меті, систему було запущено в Чехії та Болгарії, у Вірменії та в Україні *; (2) від модернізації системи, тобто від її адаптації для роботи на персональних комп'ютерах типу IBM PC; (3) від створення Міжнародного центру обробки та обміну музично-фольклорної інформації на базі цієї системи, а також наукового товариства чи асоціації, які б сприяли розвитку кібернетичної етномузикології як у нашій країні, так і за кордоном. Такий розвиток залежатиме передусім від підготовки кадрів етномузикознавців, спроможних думати по-сучасному і користуватися комп'ютером.

6 Декілька додаткових відомостей про систему УНСАКАТ.

6.1 Система УНСАКАТ до грудня 1992 функціонувала на базі ЕОМ третього покоління серії ЕС, яка використовує пакети дисків 29 мбайт. З грудня 1992 система була адаптована на персональному комп'ютері і як така діє у Львівській науковій бібліотеці АНУ, у Львівському державному університеті та в Науковому центрі музичного карпатознавства в Ужгороді.

6.2 Первинний інформаційний масив (банк даних) системи складається з 2600 народних пісень: українських, словацьких, російських, естонських, угорських, латвійських, вірменських, курдських, азербайджанських, а також пісенні зразки інших народів. Кожна національна пісенна культура репрезентована в машинному каталозі конечною множиною текстів, яка визначається або добором конкретної збірки (наприклад, зб. «100 російських пісень» М. Римського-Корсакова), або жанром (наприклад, угорські солдатські та рекрутські пісні до 1919 року), або типом пісень (наприклад, функціонально не регламентовані ліричні українські та словацькі пісні зі структурою вірша 6 + 6) тощо.

6.3 У ручному режимі в машину вводимо закодовані мовою СКОМАК (INPUT) музичні тексти та основні паспортні дані пісень (джерело, місце запису, жанр тощо), а також дані про віршову форму та структуру. Система на підставі спеціальних програм спочатку перевіряє правильність закодованого музичного тексту, потім його аналізує і результати аналізу разом із повним нотним текстом записує на жорсткий диск. Аналіз однієї пісні по 80 параметрах триває $0{,}5 \div 2$ секунд (див. Додаток).

---

[8] Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university. Řada hudebněvědná (H).— Brno, 1984.— Ročník XXXII—XXXIII.— Č. 19—20.— S. 33—44.

* У 1982 р. в Єревані (Інститут мистецтв АН), 1985 в Брно, Чехія (ОЦ університету), 1986-го в Софії (Інститут музикознавства АН), 1987-го у Празі (ОЦ радіо та телебачення), 1988-го у Львові (Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України та ОЦ Львівського університету). Нова версія системи функціонує в Науковому центрі музичного карпатознавства в Ужгороді. Сьогодні систему використовують в етномузикологічних дослідженнях тільки у Львові.

ДОДАТОК

1. АНАЛІТИЧНА КАРТА

```
**************************************************************
*P11IUKR  IUKR IZAK  I   I21IVOCOMAG2      I                IK
* 12I        I           I22I                               I0
* 13IUKRIZAKIBEREZIN.STUZ I23I                              I
* 14I   I   I     I      I24IMAMKO MOJA HUSAR' BUDU         I
* 15I         I          I25IPARUB.SOLD       I00.0014  00.1211
* 16I         I          I26I                               I
* 27I                                      I
**************************************************************
*S11I08080808           I16I      *M01IA I  IB I  I  I  I  I
* 12I08080808           I         * 02I  I  I  I  I  I  I  I
* 13I(44)B              I17I      * 03I08I08I08I08I  I  I  I
* 14I(44)B              I         * 11I  I  I  I  I  I  I  I
* 15IABCD=ABCDEFGH                *   I  I  I  I  I  I  I  I
* 18I  I  I  I  I  I1AI  I  I  I  I * 12I08I08I08I08I  I  I  I
* 19I16I16I  I  I  I1BI  I  I  I  I * 13I08I08I08I08I  I  I  I
*---------------------------------* 14I  I  I  I  I  I  I  I
* 21I16I16I  I  I  I24I  I  I  I  I * 15I12I12I12I12I  I  I  I
* 22I  I  I  I  I  I25I  I  I  I  I * 16I AI AI AI AI  I  I  I
*    I  I  I  I  I  I26I  I  I  I  I * 17I  I  I  I  I  I  I  I
* 23I  I  I  I  I  I27IA8          *   I  I  I  I  I  I  I  I
*    I  I  I  I  I  I28I032:032 I29I0*---------------------------
*********************************** 19I  I  I  I  I  I  I  I
*F11( I )( I I )( I I )( I I )( I I *   I  I  I  I  I  I  I  I
*---------------------------------* 1AI  I  I  I  I  I  I  I
* 16I0I 1I 2I 3I 4I5I6I7I8I9IXIYIZI<* 1BIA2IA2IA1IA2I  I  I  I
*  + 0 02 01 00 00 4 0 1 0 0 0 0 0 0*   I  I  I  I  I  I  I  I
*  - 4 07 12 00 00 0 0 0 0 0 0 0 0 0* 1CI  I  I  I  I  I  I  I
*---------------------------------* 1LI  I  I  I  I  I  I  I
* 17ICRI<2I# I@ I18I       I1AI+03;05* 1DI 0I 0I-5I 0I  I  I  I
*  +I00 00      I19I          I-19;00* 1EI11I55I52I11I  I  I  I
*  -I00 00      I  I          I&26;05* 1FI4AI84I83I4AI  I  I  I
*---------------------------------* 1GI56I57I5XI56I  I  I  I
*F21A       I    I  IB       I    I  *   I1 I2 I  I1 I  I  I  I
*1I50       I5000I  I3201    I4210I  * 1MI  I  I  I  I  I  I  I
*2I3201     I4210I  I0       I    I  *H-------------------------1K
*3I0        I    I  I        I    I  *1+5-2-1-2-1+1            I+7
*4IZ7       I5000I  I        I    I  *2+5-2-2-1-2+2            I 0
*5IX875     I5120I  I        I    I  *3+5-2-2-1-2-2-1          I-2
*6I7        I    I  I        I    I  *4+5-2-1-2-1+1            I 0
*7IZ7       I5000I  I        I    I  *5                        I
*8IX875     I5120I  I        I    I  *6                        I
*9I32       I1100I  I        I    I  *7                        I
*XI50       I5000I  I        I    I  *8                        I
*-----------------------------------*************************
*22I                  I22A    I23 I23AI24I        I25I          *
*1I+5+3+2 0-1         I62200V I  I    I1I         I53.32.20.0501.*
* *M4M3M3>6M3         *   *      *    *I         *10            *
*2I+Z+X+8+7+5         I71300D I  I    I2I         IZX.X8.87.7Z75.I
* *M4M3M3>6M3         *   *      *    *I         *57            I
*3I+Z+X+8+7+5+3+2     IX2400EEI  I    I3I         IZX.X8.87.7Z5.5I
* *M4M3M3P4M3M4M4     *   *      *    *I         *3.32.2        I
*4I+5+3+2 0-1         I62200V I  I    I3I         I53.32.20.0501.I
* *M4M3M3>6M3         *   *      *    *I         *10            I
*5I                   I       I  I    I5I         I.........     I
* *                   *          *    *I         *              I
*6I                   I       I  I    I6I         I.........     I
* *                   *   *      *    *I         *              I
*7I                   I       I  I    I7I         I.........     I
* *                   *   *      *    *I         *              I
*8I                   I       I  I    I8I         I.........     I
* *                   *   *      *    *I         *              I
**************************************************************
*TM1IG-1,H            I 0+5/+3+2 0-1/ 0 0/+7+Z/+X+8+7+5/+7+7/,/+7
*TM2IF:24             I4 4 /3 3 3 3 /4 4 /4 4 /3 3 3 3 /4 4 /,/4
*SEGIU=4   0=D1 I=D1 I*   3         2    1    3        2    A
*TP I4=88
*TM3I
*TM4I
*SEGI
**************************************************************
```

```
*******************************************************************
                   IA1B2B2     S1T2T3S4  I31IHOSHZAK I   150 I010004*
+5+3+20-100                              I32I        I        I     *
                                         I33I        I        I     *
1 4 3 2 107 1 1                  I       I34I        I        I     *
          I                              I35IHOSH    IER0782I       *
                                         I29I                       *
                           I28I                                     *
*******************************************************************
I04IA3I  I  IB3I  I  IC3I  I  ID3I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I05I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I06I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I21I20I44I20I20I44I20I20I44I20I20I44I20I  I  I  I  I  I  I  I  *
I  I4 IA I4 I4 IA I4 I4 IA I4 I4 IA I4 I  I  I  I  I  I  I  I  *
I22I02I04I02I02I04I02I02I04I02I02I04I02I  I  I  I  I  I  I  I  *
I23I02I04I02I02I04I02I02I04I02I02I04I02I  I  I  I  I  I  I  I  *
I24I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I25I04I04I04I04I04I04I04I04I04I04I04I04I  I  I  I  I  I  I  I  *
I26IAAIBBIAAIAAIBBIAAIAAIBBIAAIAAIBBIAAI  I  I  I  I  I  I  I  *
I27I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
-------------------------------------------------------------------*
I29I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2AI  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2BIA IB IC IA IB IC IA IB IB IA IB IC I  I  I  I  I  I  I  I  *
I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2GI5 I4 I0 I5 I5 I0 I5 I5 I1 I5 I4 I0 I  I  I  I  I  I  I  I  *
I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2DI+5I-4I 0I+5I-5I 0I+5I-5I-1I+5I-4I 0I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2EI14I3AI11I58I74I55I58I74I32I14I3AI11I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2FI00I21I00I00I65I00I00I65I00I00I21I00I  I  I  I  I  I  I  I  *
I2LI  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  I  *
I30I                                                               *
I31 -----------------------------------------**********************
IAAI0202204I4 4                       IB        *F32  ZX8753201       *
IBBI0404404I3 3 3 3                   I4        *    ----------------*
I  I        I                         I         * U ZI +              *
I  I        I                         I         * N XI  +             *
I  I        I                         I         * S 8I    +           *
I  I        I                         I         * A 7I+    -+         *
I  I        I                         I         * C 5I    + +         *
I  I        I                         I         * A 3I        +       *
I  I        I                         I         * T 2I          +     *
*  I        I                         I         *   0I    ++    -+    *
*  I        I                         I         * * 1I          +     *
*  I        I                         I         * A  I                *
*********************************************** K  I                *
26I                            I26A    I27 I27AI 5  I                *
1I+Z+X+8+7+5+3+2 0-1           IA3500  I  I    I M  I                *
 *<3<2<2P5M3<2<2P5<2           *  *       *     *5  I                *
2I+Z+X+8+7+5+3+2 0-1           IA3500  I  I    I    I                *
 *<3<2<2M3M3M3M3P5<2           *  *       *     *--------------------*
3I                             I       I  I    I33I                  *
 *                             *  *       *     34IA3500     I       *
4I                             I       I  I    I35I         I        *
 *                             *  *       *     36I         I        *
-----------------------------------------------I41I                  *
31A+Z+X+8+7+5+3+2 0-1                 B        I42I                  *
 *<3<2<2P4M3M3M3P5<2                  I        I43I                  *
 *                                    I        I44IM                 *
 *                                    I        I  I     I     I      *
*******************************************************************
+Z/+X+8+7+5/+3+2/ 0+5/+3+2 0-1/ 0 0/R//                            *
4 /3 3 3 3 /4 4 /4 4 /3 3 3 3 /4 4 /R//                            *
 3        2     1     3       2    B                                *
                                                                    *
                                                                    *
                                                                    *
*******************************************************************
```

2. СХЕМАТИЧНИЙ ОПИС АК

Рівень	Адреса	Зміст	Код
P	11—16	національна культура, місце запису, мова, історичні дані	
	21/1—4	будова строфічного масиву, повторення	
	22—25	інціпіт, тематика, функція, жанр	
	31—35	джерело, інформант, тощо	
S	11—15	опис строфи-періоду, структура віршу, семантична форма	
	19, 21	кількість складонот та ритмічних одиниць (на рівні періоду)	
	28	співвідношення даних з 21 та 19	
M(M—1)	∅1, ∅4	будова періоду та синтагм	
	∅3	кількість складонот в синтагмах	
	12, 13, 15	кількість ритмічних одиниць та рахункових одиниць	
	16	ритмічна форма синтагм	
	1B	мелодична лінія синтагм:	A — висхідний напрям, B — низхідний напрям, C — горизонтальний напрям; цифра біля літери означає кількість вершин кривої (лінії)
	1E та 1F	крайні по горизонталі та вертикалі тони мелодичної лінії синтагм:	кодується у 7-ступневій (діатонічній) шкалі
	1G, 1M	довжина (у півтонах) відтинків мелодичної лінії синтагм	
	H	мелодична побудова синтагм в інтервалах:	+ = рух мелодії угору, — = рух мелодії вниз, ∅ = горизонтальний рух (якщо містить більше, ніж 3 ритмічні одиниці). Цифри вказують інтервали в 12-півтоновій системі.
M(M—2)	21	складоритмічні моделі членів синтагм:	1 позиція — кількість складонот, 2 позиція — кількість коротких складонот, 3—4 позиції — символи ритмічної схеми (за тезаурусом).
	22, 23, 25	див. 12, 13, 15, але на рівні членів синтагм	
	26	ритмічна форма членів синтагм:	перша літера — змодельована ритмічна форма, друга — реальна ритмічна схема
	2B, 2E 2F, 2G	див. 1B, 1E, 1F, 1G, але на рівні членів синтагм	
M(M—3)	31	Дані граф 26, 22, 23, 25 в 1 та 2 колонках, ритмічна схема (реальна) в 3 колонці, двоїчна ритмічна модель членів синтагм — 4 колонка:	ритмічна схема — див. § 2.24. Цифри без пробілу — сліговані ноти. Ритмічна модель:— літери означають кількість довгих ритмічних одиниць, цифри — кількість коротких.

рівень	адреса	зміст	код
F(F—1)	16	статистика інтервалів у наспіві:	∅, 1, 2, 3... X, Y, Z,— позначення інтервалів у 12-півтоновій системі, + = рух вгору, — = рух вниз.
(F—2)	21A, 21B	звукоряд членів синтагм та код звукоряду:	звукоряд дається в низхідній послідовності в 12-півтоновій системі.
	22, 22A	звукоряди синтагм та їх кодові позначення	див. вище
	26, 26A	звукоряди частин періоду та їх кодові позначення	див. вище
(F-3)	31A, 34	звукоряд періоду та код звукоряду	див. вище
	32	матриця звукових зв'язків періоду	
	25	лінійна матриця звукових зв'язків членів синтагм	
TM1, TM2, SEG		закодований мовою CKOMAK (OUTPUT) повний музичний текст аналізованої пісні (див. § 3.∅, 3.1)	

Volodymyr HOSHOVS'KYI

THE UNIVERSAL COMPUTER CATALOGUE OF FOLK SONGS (UNSACAT) AS A BASIS OF CYBERNETICAL ETHNOMUSICOLOGY

The term «cybernetical ethnomusicology» is applied to denote the folk music subdiscipline which is characterized by: 1) computering as the only method of research (Universal Structural Analytical Catalogue — UNSACAT); 2) algorythmical structural analysis as the basis of research; 3) the unified formal language of description. The UNSACAT involves the computer, the researcher and the musical text as the three autonomous subsystems combined into a unified system by means of the Analytical Card (AC). The AC defines not only the methods of a structural analysis, receiving information and a strategy of solving scientific tasks, but also specifies the structure of a formal musical language. The UNSACAT is a dialogue expert system.

ДОКУМЕНТАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ ПРО МУЗИЧНЕ БРАТСТВО У ЛЬВОВІ XVI—XVII СТОЛІТЬ

Три документи, що надруковані далі, є одними з найдавніших свідчень діяльності у Львові наприкінці XVI ст. Музичного братства (цеху професійних музикантів) і цінними пам'ятками з історії слов'янської музичної культури. Знайдені вони в Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі ЦДІА України у Львові).

Перший документ — «Облята привілею музикантів» — записаний у книзі протоколів Львівського магістрату, розпочатій 1635 року[1]*. Документ належить до розряду статутів, що їх підтверджував король. Другий документ — назвемо його умовно «Зобов'язання» Музичного братства — значною мірою доповнює перший. Він уміщений у фасцикулі (в'язці розрізнених документів) з поміткою Fasc*[*iculum*] *N*[*ume*]*ro 320*[2] *і є сучасним йому витягом із львівських міських книг. Третій, внесений до книг протоколів Львівського магістрату з 1629 р.*[3]*, хронологічно випереджає записи двох перших і є документом, який унормовує взаємні стосунки між членами християнського та юдейського віровизнань.*

Обидва перші документи в неповному і спотвореному вигляді опублікував 1929 р. польський історик Ян Скочек у журналі «Kwartalnik muzyczny»[4]*. На жаль, публікація 1929 р. не відповідає вимогам наукової археографії. З оригіналів майже повністю вилучено латинський текст, що займає у них значне місце (близько 40 відсотків). Решта, більша частина тексту (в оригіналах записана старопольською мовою) у публікації Я. Скочека наведена, по-перше, у сучасній мовній транскрипції; по-друге, із численними пропусками окремих літер, слів і цілих речень.*

Незалежно від публікації Я. Скочека відомий історик Львова Луція Харевичова того ж 1929 р. опублікувала перший документ за записом 1634 р.[5]*, а не 1635 р., якого ми дотримуємось у даній публікації. Хоч розшифрування зроблене нею більш скрупульозно, проте також є чимало помилок, пропусків слів, неточність і неодно-*

---

[1] ЦДІА України у Львові, ф. 5, оп. 2, спр. 50.— С. 367—372.

[2] Там же.— Ф. 52, оп. 1, спр. 154.— С. 2—4.

[3] Там же.— Ф. 52, оп. 2, спр. 44.— С. 1222—1225.

[4] Skoczek J. Cech muzyczny Lwowski w XVI i XVII wieku//Kwartalnik muzyczny.— 1929.— № 2.— S. 182—184.

[5] Charewiczowa Ł. Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski przedrozbiorowej.— Lwów, 1929.— S. 168—172.

рідність транскрипції. Третій документ ніхто досі не публікував, хоч на нього посилається історик Маєр Балабан [6]*. Усі три названі документи у повному обсязі, із збереженням особливостей письма та мови, а також у перекладі українською мовою опубліковано вперше *.*

Розглядаючи перший документ, належить звернути увагу на те, що складений він 1635 р. і містить фактично три тексти за різні роки:

1. Текст 1635 р.— від початку і до слів: «Actum in Castro inferiori Leopoliensi Feria Tertia in Vigilia Festi Omnium Sanctorum, Anno Domini MCXXXIV («Це діялося у Львівському Низькому Замку у третій день напередодні свята Всіх святих, року Божого 1634»). Цей текст має продовження від слів: «Stanislaus Mniszek...» («Станіслав Мнішек...») і до кінця документа.

2. Текст 1634 р.— від слів: «Ad officium et Acta praesentia...» («Особисто прибувши до представництва уряду і... протоколів...») і до слів «Quarum tenor is est qui sequitur» («Зміст його є такий»). Цей текст має продовження від слів: «Exhibiti etiam sunt nobis...» («Представлені нам також...») і до слів «...est illico restitutum» («...був повернений пред'явникам»).

3. Текст 1580 р.— від слів: «Rayce miasta Lwowa» («Радні міста Львова») і до слів «Actum et Datum Nona die Mensis Marty Anno Domini Milesimo Quingentesimo Octuagesimo» («Учинено і датовано дня дев'ятого місяця березня року Божого тисяча п'ятсот вісімдесятого»).

Саме тому, що запис 1635 року містить тексти з різних попередніх років, він, як найбільш об'ємний і повний, узятий нами до уваги як основний і публікується на першому місці.

Характеризуючи історичний період і рівень розвитку Львова того часу, наведемо лише деякі відомості, нагадавши, що XVI ст.— це передкінець епохи Відродження і першопочатки епохи Бароко. У цьому столітті дерев'яні будови Львова замінюють кам'яними. Виростають чудові архітектурні пам'ятки, розквітають ремесла. Львів стає важливим економічним і культурним центром Руського воєводства.

Музична культура Львова на той час мала вже певні традиції. Такий висновок можна зробити на підставі згадок про музикантів, музикування і музикалії, що їх зберегли нам архівні документи XV—XVII ст.

В опублікованих львівським істориком О. Чоловським архівних матеріалах є 14 згадок про органістів за 1405—1416 рр. [7] *Оскільки в них декілька разів мова йде про «органіста» без імені, а два рази згаданий «органіст Петро»*[8] *й один раз «органіст Петер Енгельбрехт», то можна припустити, що йдеться про одну й ту ж особу* [9]*. Знаходимо тут також імена двох інших виконавців за 1414 р.: «феделер ** Баран»*

---

[6] Bałaban Majer. Życie prywatne Żydów lwowskich na przełomie XVI i XVII wieku. Studium historyczne.— Lwów, 1905.—S. 13—15; його ж. Żydzi lwowscy na przełomie XVI-go i XVII-go wieku.— Lwów, 1906.— S. 533—534.

*У міжчасі автор даної публікації опублікував латинський і старопольський тексти в журналі «Muzyka».— Warszawa.— 1989.— №1.

[7] Pomniki dziejowego Lwowa z Archiwum Miasta.— T. II. Kzięga przychodów miasta. 1404—1414.— T. III. Księga przychodów i rozchodów miasta. 1414—1426. Wydał Aleksander Czołowski.— Lwów, 1896, 1905.

[8] Ibid.— T. II.— S. 13, 49, 68, 72, 88, 96 (органний майстер Георгій Гольдшмідт), 98, 104, 106, 108, 116, 119.

[9] Ibid.— T. III.— S. 7, 26.

** Значення терміну «феделер» (fedeler) встановити не вдалося. Можливо, це виконавець на струнному інструменті фіделі (fidel).

і «фістулятор Яків». За 1416 р. є ще одна згадка про «феделєра-вірменина»* [10].

У XVI ст. у Львові народився (близько 1540 р.) і помер (близько 1589 р.) видатний композитор Мартин Леополіта (львів'янин). В останні роки життя у Львові він був учителем міської школи. Важко уявити собі, щоби освічений музикант стояв осторонь музичного життя міста, не мав жодного відношення до справи організації Музичного братства, яке зароджувалося на його очах. Ясна річ, це тільки припущення, котре нічим не підтверджене, проте логічно воно небезпідставне. Ще на початку цього століття, а за деякими відомостями — з XV ст. [11] *тут існували інструментальні капели. Про те, що у Львові й до 1580 року існували музичні об'єднання, свідчать слова із привілею: «...для братства, яке* **віддавна** [*підкреслення наше*] *між ними розпочате...»* [№ *1*].

Наслідуючи приклад інших цехів, яких у той час у Львові було більше 10, і братств (більше 10), львівські музиканти різних спеціальностей звернулися до магістрату з проханням про заснування братства і затвердження його статутів. Основний статут львівського Музичного братства був затверджений 9 березня 1580 р.

З переліку в цьому документі семи конкретних спеціальностей, що наведені («органісти, тромбоністи, дударі, лютністи, трубачі, бубністи, скрипалі»), а також із додатку «та інші» можна зробити висновок, що в місті були музиканти, які грали на найрізноманітніших інструментах.

А. Хибінський у своєму «Словнику» [12] *називає багато різних музикантів, імена яких знайдено у львівських архівних джерелах і котрі жили у Львові в XVI та 1-й половині XVII ст., тобто в період, що передував виникненню Музичного братства і після його підтвердження королем Владиславом IV. Це флейтисти Каспар (бл. 1568—1569 р.) і згаданий уже Яків (1414); трубачі (tybicien) ** Яків Боярин (пом. 1579), Іштван (1578—1579), Христофор Жабоклицький (1580—1599), Войцех (1604—1606); тромбоністи — Юрій Іжик (1566—1567), Андрій (пом. 1588), Себастіян (бл. 1599); штортисти *** — Войцех (бл. 1588), Себастіян (бл. 1611); скрипаль Ян (Іван?) Гайковський (бл. 1636); лютністи Симон (бл. 1555), Йоганн (бл. 1556), Валентин (бл. 1582), Христофор (бл. 1605), Войцех (1618—1626); міський музикант без визначеної спеціальності Бахус (бл. 1580). Нарешті ціла низка органістів: Мацей (пом. 1508), Лукаш (пом. 1532), Станіслав Шпонер (1549—бл. 1570), Вінцент Фольтинек (пом. 1559), Станіслав із Курова (1567—1590), Мацей із Жмигрода (1572), Матей Вуйцик (1570), Яків (1572), Микола (бл. 1590), Фома (бл. 1594), Мартин (1595), Войцех (бл. 1612—1626), Францішек Цішек (1621—1627), Микола Пайончковський (1625), Францішек Гошинський (1625—1639), Францішек Гасецький (1628—1636), Валентин Отта (пом. перед 1644).*

У книзі протоколів Ставропігійського братства за 1599—1625 рр. є згадка про трьох прихожан православної церкви Параскеви — «Васко скрипец», «Юрко Скрипка» і «Петр Свищик» [13]. *Ці прізвища чи прізвиська, на нашу думку, можливо, свід-*

* «Фістулятор» (fistulator) — виконавець на флейті; також загальна назва виконавців на дерев'яних духових інструментах, зокрема на різноманітного типу дудках.

[10] Pomniki dziejowego Lwowa z Archiwum miasta.— T. III. Księga przychodów i rozchodów miasta. 1414—1426.— S. 6, 11, 27.

[11] У статті К. Сваричевської «Kapele» (Słownik muzyków polskich, t. 1.— Warszawa, 1962.— S. 259) наведені імена «членів музичного цеху і створеної при ньому капели» у Львові, у тому числі двох музикантів, що діяли близько 1414 р.

[12] Chybiński A. Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800.— Kraków, 1949.

** Tibicien — виконавці на дерев'яних і мідних духових інструментах.

*** Шторт — інша назва дульціана, попередника фагота.

[13] Архив Юго-Западной России.— К., 1904.— Ч. I.— Т. XI.— С. 32.

чать про те, що належали вони музикантам. А це дає право зробити також попереднє припущення, що й вони або їх предки входили до Музичного братства, яке практично об'єднувало всіх музикантів.

Ми вище подаємо ці наймення з двох міркувань. По-перше, вони належать до періоду, який ми розглядаємо, і тому закономірним є припущення, що коли не всі вони, то значна їх частина були членами братства. По-друге, що стосується органістів, то не треба забувати, що «органістами» в той час називали музикантів, які грали практично на всіх клавішних інструментах, зокрема на органі, регалі, позитиві, симфоніалі, клавікорді, вірджіналі, клавесині [14]. В XVI—XVII ст. серед багатих львівських міщан було розповсюджене музикування також і на цих інструментах. Воно становило частину «великопанського» жіночого виховання у сім'ях патриціїв [15]. А вчителями в той час були, очевидно, органісти, музично-педагогічна діяльність яких, поряд із представниками інших музичних спеціальностей, сприяла поширенню світського практичного музикування. Крім поданих А. Хибінським, встановлено додатково за записами у львівських міських касових книгах декілька десятків імен інших музикантів, що жили у Львові впродовж століть.

Про зацікавленість музичним мистецтвом львів'ян у цю епоху є й інші свідчення, на яких ми не будемо зупинятися. Усі вони говорять про те, що розвиток музичної творчості, зацікавленість музикою як ужитковим мистецтвом, що збагачує духовний світ людини, створили умови для появи об'єднання музикантів, для зміцнення музичного професіоналізму, зокрема виконавства, для розповсюдження музикування, для закладення основ професійної музичної освіти переважно у вигляді індивідуального навчання гри на якомусь інструменті та знайомства з тодішніми теоретичними трактатами.

Слова вступного протоколу привілею 1634 р.— «музиканти... які в цьому місті забавляються **розмаїтою** *[підкреслення наше] музикою» [№ 1], очевидно, означають різноманітні капели (оркестри) або ансамблі з різними інструментальними складами, що виконували різножанрову музику.*

Кінець XVI — початок XVII ст.— епоха розквіту виробництва інструментів скрипкового сімейства, створення їх досконалих зразків. У той час побутували скрипки трьох розмірів: дискантові, тенорові й басові. Можна припускати, що під поняттям «скрипалі» мало обізнаний в інструментознавстві писар мав на увазі також виконавців на різних віолах, що продовжували тоді побутувати. Крім різного роду струнних, в ужитку були також і натуральні труби декількох видів, усілякі тромбони. Якщо ж урахувати, що під словом «дударі» (лат.— fistulatores; польськ. piszczowie) мали на думці в ті часи всіх, хто грав на дерев'яних духових інструментах, а в деяких випадках — також і на мідних, то можна припускати, що серед «дударів» Музичного братства були також виконавці, котрі грали на різних поздовжніх і поперечних флейтах, дудках, шаламаях, сурмах, штортах, помортах, цинках, тромбонах, трубах та ін. Польська дослідниця музичного виконавства епохи Відродження Олександра Шульцувна висловлює думку, що учасники «сербської музики» у Львові були виконавцями на скрипках, сербинах, лірах, цимбалах і шипошах, тобто в більшості струнниками [16]. Одним із найпопулярніших тоді інструментів була лютня; у побуті користувалися її різновидностями і «родичами» — теорбаном (торбаном), кифароном, руською кифарою, кобзою, бандурою. Музиканти,

[14] Sachs C. Reallexikon der Musikinstrumenten.— Berlin, 1913.— S. 367, a, b.
[15] Див. Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1902.— S. 242, 244, 247.
[16] Szulcówna A. Muzykowanie w Polsce renesansowej.— Poznań, 1959.— S. 35.

*які грали на них, можливо, також були членами львівського Музичного братства. Зовсім закономірним буде припущення, що до нього належали також і співаки *.*

Музичні цехи-братства, що виникали в містах, дбали про інтереси своїх членів, формували правові взаємостосунки між музикантами, між ними та клієнтурою, регулювали різні проблеми в музикуванні, а також у справах навчання музичного мистецтва. «Слід звернути увагу,— пише О. Шульцувна,— що, на противагу до інших, музичні цехи об'єднували всіх музикантів без різниці, чи були вони на службі... магнатських чи шляхетських дворів, міста, чи, нарешті, церкви». Цитуючи слова С. Томковича [17], вона пише, що «за винятком тільки євреїв до них могли належати люди різного стану і походження. Також учні, без огляду на соціальне походження і суспільне становище їхніх батьків — у цеху підлягали одним і тим же законам» [18].

Немає можливості встановити точну кількість членів львівського Музичного братства за будь-який період його існування. Проте, беручи до уваги те, що капели інших міст того часу мали по декілька виконавців для кожної з різновидностей струнного і духового інструменту, враховуючи, що органістів у Львові на зламі XVI і XVII ст. було щонайменше понад десять, можна припустити, що воно налічувало близько п'ятдесяти членів.

В той час капели складалися з музикантів різних національностей. Природним буде припущення, що і у львівському Братстві були представники національностей, які населяли місто: поляки, українці, вірмени, німці, євреї. Згаданий в «Обляті привілею музикантів» (№ 1) музикант із нетиповим для поляків іменем і прізвищем — Христофер (Христофор) Бадурат,— правдоподібно, був вірменином або українцем. Зрештою, серед згаданих наймень музикантів, що діяли у Львові в період, який ми розглядаємо, значна частина їх напевно була членами Братства музикантів, є немало таких, що можуть належати українцям. У доповненні до основних статей привілеїв мова йде також про можливість участі музикантів Братства в католицьких (тобто польських і частково німецьких), українських і вірменських торжествах. Отже, Братство навіть статутами не обмежувало свою діяльність рамками тільки однієї національності. Дискримінаційною нетерпимістю звучать тільки рядки (як у першому, так і в другому документах) про неможливість участі іновірців-євреїв у практичній діяльності Музичного братства, а також обслуговування його членами єврейських сімейних торжеств. Це означає, що в 1634—1635 рр. члени Музичного братства (християни) домоглися анулювання постанови магістрату п'ятирічної давності, яка передбачала спільне музикування їх з іновірцями-євреями (№ 3).

За своєю організаційною структурою львівське Музичне братство було централізованим об'єднанням (мало єдиний «збірний пункт» — заїжджий двір-корчму, двох керівників — старших братчиків, неможливість участі рядових членів Братства в якомусь заході без узгодження із старшинами, повне і незаперечне їм послушенство у всьому і т. ін.). Старшинами Музичного братства найчастіше були органісти, яких шанували інші члени цеху. «В цей час органісти мали значно глибшу загальну і музичну освіту,— писав А. Хибінський,— і тому їх грунтовність у за-

---

* У згаданій статті К. Свäричевської серед членів львівського Музичного братства названо імена деяких співаків-канторів (пор. прим. 11). Їх же знаходимо й у «Словнику» А. Хибінського.

[17] T o m k o w i c z S. Do historii muzyki w Krakowie // Rocznik Krakowski.— T. 9.— 1907.— S. 187—188.

[18] S z u l c ó w n a A. Muzykowanie w Polsce...— S. 33—34.

своєнні музичної науки і віртуозне мистецтво сприяли винятковому становищу у музичному світі» [19].

Централізоване керівництво, з одного боку, забезпечувало координацію участі в усіляких торжествах та інших подіях офіційно-культового і побутового характеру, контроль за виконанням усіх статей і параграфів статуту, визначало міру покарання для порушників статутних вимог; з другого боку, було інструментом утиску усіх інших членів верхівкою Музичного братства. До непокірних і винних було передбачено застосування різних мір покарання: від збору до братської скарбнички відповідних грошей або внесення викупу у вигляді певної міри воску — аж до ув'язнення, позбавлення музичних інструментів та відрахування з Братства.

У привілеях визначена і деяка фінансова сторона організації Музичного братства. Братська скарбничка, що перебувала, правдоподібно, у небезкорисливому віданні старшин, поповнювалась за рахунок різних внесків: за кожне відвідування заїжджого двору, у зв'язку з різними покараннями, за участь у весільних та інших торжествах, за можливість мати учня, за рахунок вступних внесків, за рахунок єврейської інструментальної капели тощо.

До професійних обов'язків членів Братства належала участь у культових та побутових урочистостях (церковні процесії та обходи, похорони, весілля). Згодом їх функції розширювалися, про що свідчить другий документ. Цікаво відзначити, що Музичне братство передбачало підготовку своїх послідовників через прийняття окремими його членами учнів для навчання їх ремесла, мистецтва музиканта. Свої заняття з учнями члени Музичного братства, правдоподібно, проводили по-різному: індивідуально і по декілька учнів разом. Теоретичними основами музики, грою (співом) із нот оволодівали, як звичайно, тільки виконавці на клавішних, смичкових, деяких щипкових, майже на всіх дерев'яних і мідних духових інструментах,— тобто всі ті, що входили до складу «італійської» капели й виконували професійну інструментальну музику. А для цього потрібна була неабияка підготовка — як теоретична (уміння прочитати рукописні твори, записані різними системами нотації), так і практична, що полягала в довготривалих вправах у грі на якомусь обраному і споріднених з ним інструментах та у співі. Дидактична роль учителя зводилася переважно до методи «роби як я». Учні, що мали вже певні практичні навики, брали участь у спільному музикуванні разом із своїми вчителями нарівні з іншими членами Братства. Щоб стати музикантом-інструменталістом або співаком, підготовленим до виконання складних, часто віртуозних поліфонічних творів, що були на той час широко розповсюджені, необхідно було потратити чимало років копіткої праці під керівництвом досвідченого майстра. Про рівень складності виконуваних творів на прикладі розповсюдженої тоді лютні свідчать численні п'єси — пісні, танці, фантазії, сюїти, що їх містить рукописна «Львівська лютнева табулатура» XVI ст., яка зберігається у фондах Львівського державного університету ім. І. Франка. Виконавець цих творів повинен був бути високого класу професіоналом, що досконало володів інструментом, не кажучи вже про вміння розшифровувати складну цифрову нотацію.

Учні музикантів «сербської» та єврейської капел, очевидно, у більшості випадків оволодівали необхідним їм у повсякденній діяльності репертуаром «на слух». «Сербаки» своєю практичною діяльністю сприяли розвиткові народного музикування, музичного фольклору взагалі — як інструментального, так і вокального.

---

[19] Chybiński A. Tabulatura organowa Jana z Lublina // Kwartalnik muzyczny.— 1911.— № 1.— S. 10.

Затверджений 9 березня 1580 р. Львівським магістратом привілей під час перебування тут короля Владислава IV у жовтні 1634 р. був представлений йому для підтвердження і надання таким чином цьому документові юридичної ваги. Привілей король підтвердив 24 жовтня. Оригінал грамоти-привілею зберігався у старшин Музичного братства і до наших днів не дійшов. Проте через чотири дні після його підтвердження Владиславом IV, тобто 28 жовтня 1634 р., на прохання делегації Братства його було повністю внесено у книгу протоколів Львівського гродського уряду. Через рік (у 1635 р.) він був переписаний із названої книги до книги Львівського магістрату. До привілею 1580 р., підтвердженого королем, старшини Музичного братства внесли доповнення, з якими Владислав IV погодився. Проте магістрат ці доповнення відхилив як зайві і внесені «всупереч законам міста» (правдоподібно, маючи на увазі документ 1629 р., № 3), передавши їх, проте, на розгляд своїх радних.

Текст привілею 1580 р., затверджений Владиславом IV, як уже відзначалося, записаний досить виразним почерком у книзі Львівського магістрату за 1635 р. Звідси його частково взяв Я. Скочек. Весь він наведений нижче. Доповнення ж 1634 р. записані у львівській гродській книзі[20]*. Почерк писаря недбалий і часто його не можна розшифрувати. Якщо б цей документ не був переписаний магістратським писарем у 1635 р., то текст із гродської книги став би важкодоступним для дослідника. Тільки порівняння обох записів дає змогу з'ясувати, що означає те чи інше слово в доповненнях 1634 р. У латинській його частині писар вжив багато лігатур і скорочень, доповнюючи їх складними титлами. Наявні також спотворення слів. Необхідно також додати, що в документі відсутні знаки пунктуації; в одному місці писарем пропущено ціле речення, дописане потім унизу сторінки його ж рукою. Загалом зміст тексту, записаного у гродській книзі, магістратський писар не змінив.*

Доповненням до основних статей «Обляти привілею» є другий документ. Хоча він не має заголовка і дати складення, належить безперечно до того ж періоду, що й перший (маємо на увазі обидва записи — у гродській і магістратській книгах). На це вказують особливості письма, характер канцелярського формуляра, спільний для обох документів стиль викладу змісту, а також ідентичний формат паперу, на якому вони написані. І хоча філіграні на папері різні, проте за своїм рисунком належать до одного й того ж періоду — першої половини XVII ст. Майже ідентичні філіграні (ведмідь — на більшості аркушів книги 1634 р. і келих — на документі без дати) виявлені серед досліджуваних І. Каманіним і А. Вітвицькою[21] *водяних знаків на документах колишнього Центрального архіву в Києві, які належать відповідно до 1639 і 1640 рр. Отож, враховуючи ці дані, досліджуваний нами недатований документ можна віднести до середини 30-х років XVII ст.*

У другому документі — «Зобов'язанні» братства музикантів,— точно визначені функції двох складових частин львівського Музичного братства — «італійської музики» і «сербської музики». Діапазон їх діяльності значно розширено як у бік участі музикантів в офіційних міських і культових уроuистостях (їх братство зобов'язалося обслуговувати безплатно), так і в побутових оказіях. У «Зобов'язанні» точно визначено «тариф побутових послуг» за участь у сімейних та інших торжествах для членів «італійської» та «сербської музики» (капел-оркестрів, інстру-

[20] ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 385,— С. 1199—1206.

[21] Вітвицька О., Каманін І. Водяні знаки на папері українських документів XVI—XVII вв. (1566—1651).— К., 1923; філіграні № 932 (1617, 1638 рр.), № 935 (1639 р.).— С. 102, 022; № 923—927 (1640 р.).— С. 101, 022.

ментальних ансамблів), а також коло їхніх обов'язків. Цей документ містить також декілька цікавих побутових подробиць про проведення і тривалість весільних торжеств різного рангу, а також бенкетів.

Самі ж назви — «італійська музика» (італійські музиканти), «сербська музика» (сербські музиканти) — ніяк не пов'язані з національністю учасників капел. А. Хибінський відзначає[22]*, що «сербська капела складалася з музикантів нижчої категорії (їх називали також узуалістами *, які грали переважно на «сербах» або «сербинах», тобто на так званих сербських скрипках, а також на цимбалах, дудках, бубнах та інших інструментах. Серби — сербські скрипки — популярний у Польщі та інших східноєвропейських країнах інструмент епохи Відродження. Це був рід гуслі лужицьких сербів (польське gęśle, східнослов'янський гудок), що формою нагадували скрипку з трьома струнами. Як звичайно, узуалісти-сербаки були мандрівними музикантами, що не мали освіти й не належали до музичного братства або цеху. Грали вони переважно на бенкетах та весіллях і були конкурентами цехових музикантів. Коло їхньої діяльності обмежувалося участю у побутових урочистостях середніх і бідних верств населення, у зв'язку з чим і плата за їхні послуги була менша порівняно з тією, яку отримували «італійські музиканти». Перебуваючи на становищі нижчого соціального щабля цехового об'єднання, сербаки були типовими представниками музичного пролетаріату, хоча деякі учасники «італійської музики» також належали до тієї ж категорії. У Львові сербаки отримали привілей 1634 р. («... щоби старшини обирані були один сербської, а другий італійської музики») — це додаток 1634 р. до тексту привілею 1580 р. Цікаво відзначити, що у Кракові, наприклад, сербаки отримали цехові привілеї 1636 р.*[23]

«Італійська капела» відповідно складалася не з італійців, а з музикантів, які належали до різних національностей, але були організовані за зразком італійських оркестрів, займалися музикою в «італійському стилі» (in arte italiana), були музикантами переважно освіченими і стояли на вищому щаблі організації і виконавства, що відповідало правилам і вимогам музичного мистецтва того часу. І хоча вони були здебільшого зв'язані з виконанням творів професійної музики, з обслуговуванням місцевих патриціїв, за своїм соціальним станом належали до так зв. «поспільства».

Документ 1629 р. («Inter Fidicinos Iudaeos et Catholicos» — «Між струнниками євреями і католиками») регулював взаємовідносини членів Музичного братства — християн і євреїв та за своїм змістом є певним доповненням до привілею 1580 р. Зміст цього документа свідчить про те, що братство первісно охоплювало всіх професійних (маємо на увазі учасників «італійської» і «сербської» капел) музикантів без огляду на національну приналежність та різницю віросповідання, хоча загалом віддавало перевагу католикам. Тільки 1634 р. християнські члени братства категорично спротивилися участі єврейських музикантів в обслуговуванні християнського населення. Оскільки привілей 1580 р. передбачав передусім участь музикантів братства (правда, очевидно — тільки учасників «італійської» музики) у християнських церковних обрядах, він уже тоді практично забороняв участь у них іновірців — євреїв. Внаслідок цього конфлікту через 49 років появилася ухвала магістрату про відокремлення «музикантів-євреїв від цеху або братства музикантів-католиків». Була створена окрема інструментальна капела, що мала, очевидно, також цехову організацію типу

[22] Chybiński A. Materiały do historii muzyki polskiej. Przypisek Redakcji// Kwartalnik muzyczny.— 1929.— № 2.— S. 185.

* Термін «узуалісти» походить від латинського вислову «non arte, sed usu» (не для мистецтва, а для вжитку).

[23] Mała Encyklopedia Muzyki.— Warszawa, 1968.— S. 1068.

братства. Вона повинна була задовольняти культурні потреби єврейського населення Львова. Згідно з ухвалою магістрату єврейським музикантам було дозволено грати також і у християн — разом із музикантами-християнами (католиками) або без них. І навпаки — музикантам-католикам було дозволено грати на єврейських весіллях. Правда, члени Музичного братства християнського віровизнання не погодилися з цією ухвалою магістрату і всупереч йому вирішили звернутися з апеляцією до короля. Сталося це 1634 р., коли Владислав IV затвердив привілей Братства музикантів з 1580 р. разом із додатками про єврейських музикантів, опротестованими радниками Львівського магістрату.

Назва документа 1629 р. промовляє про суперечності між музикантами-струнниками, а судячи з назв інструментів (скрипиці, арфи і цимбали), належали вони до «сербської музики». До речі, завдяки цьому документові можна розширити інструментарій львівського Музичного братства ще на два інструменти: арфу, що побутувала в декількох різновидах, і такий народний інструмент, як скрипиці.*

Тільки в цьому документі є повний список виконавців інструментальної капели, у даному разі єврейської. І хоча тут у більшості випадків не названо, на якому інструменті кожен із виконавців грав (крім тих, що мали прізвища чи прізвиська пов'язані з музичним мистецтвом — Цимбаліст, Басист), дізнаємося, що 1629 р. вона складалася з 13 музикантів. Очевидно, кожна з частин Музичного братства — «італійська» і «сербська» капели — складалися з неменшої кількості виконавців. Це підтверджує наше припущення про кількість членів Музичного братства взагалі. Що ж стосується виконавців єврейської інструментальної капели, то М. Балабан, опираючись на записи у львівських магістратських книгах, стверджує, що вони грали на скрипках, цитрах, лютнях, цимбалах, басах і бубнах [24]. До речі, у своїх працях він подає прізвища та імена учасників єврейської капели також у спотвореному вигляді.

Усі три документи певною мірою відбивають доволі високий рівень розвитку світської музичної культури міста Львова в XVI і першій половині XVII ст. і викликають значний інтерес у дослідників історії слов'янських, зокрема польської та української, музичних культур.

З погляду оформлення тексту і стилю викладення «Облята привілею музикантів» і «Зобов'язання» відрізняються один від одного, хоча написані вони, як уже мовилося, в один і той же час. У них рясніють канцелярські звороти, що зустрічаються майже у всіх актових записах кінця XVI — першої половини XVII ст. У «Зобов'язаннях» ознак цих канцеляризмів дещо менше, у третьому ж з документів — мінімальна кількість. Усі три документи написані середньовічною латинню і старопольською мовою. Автор другого документа пише більш ускладнено, вживаючи полонізовані латинські слова або ж польські слова в латинізованій формі. Часто також замість загальновживаних польських слів трапляються латинські.

Пунктуаційні знаки в усіх документах розставлені безсистемно. Порядок слів не послідовний. Основна думка губиться у гущавині другорядних подробиць. У текстах зустрічаються також пропуски окремих слів.

Усі три документи опубліковано з максимальним збереженням правопису, пунктуації та всіх інших особливостей їх запису тогочасними писарями. Абре-

---

* В. Камінський вважає, що «скрипиці» — польський народний інструмент. Див.: Kamiński Włodziemerz. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej.— Krakow, 1971.— S. 86—87.

[24] Bałaban Majer. Życie prywatne ...— S. 14; eiusd. Żydzi lwowscy...— S. 533.

віатури і скорочені слова розшифровано. Розшифровані скорочення і пропуски взято у квадратні дужки.

Латинський текст переклали Є. Друшкевич та А. Мізак, старопольський — автор публікації.

Лешек МАЗЕПА

ДОКУМЕНТИ

№ 1

OBLATA PRIVILEGŸ MUSICORUM

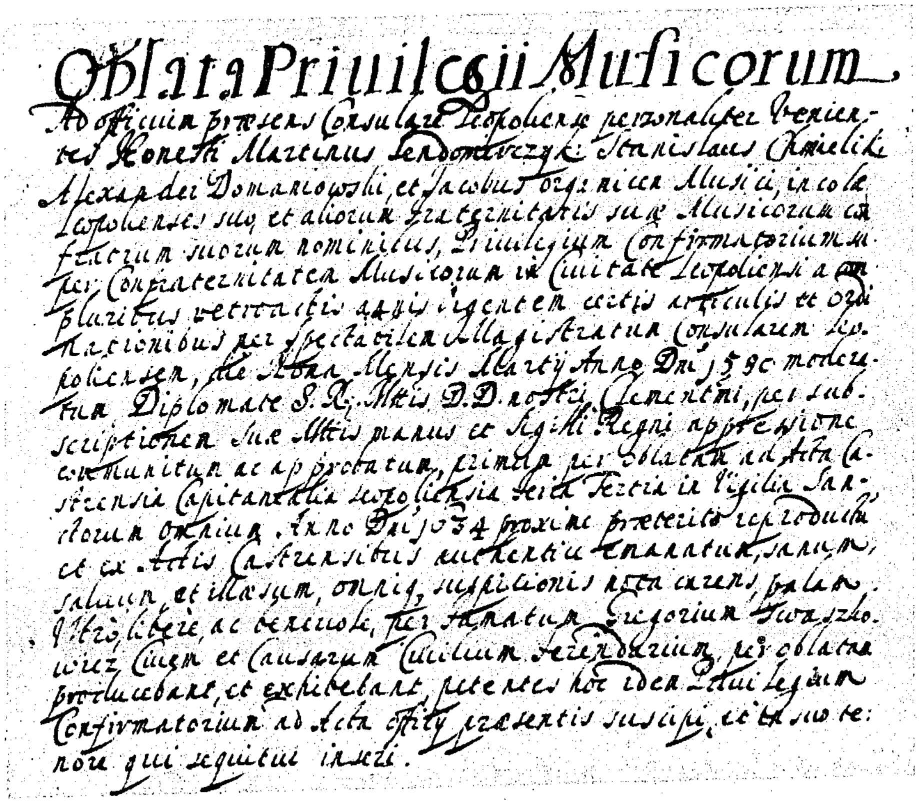
Ad officium praesens Consulare Leopoliense personaliter Venientes Honesti Martinus Sendomirczyk Stanislaus Chmielik, [c. 368] Alexander Domaniowski, et Jacobus organicen Musici, incolae Leopolienses suo, et aliorum Fraternitatis suae Musicorum confratrum suorum nominibus, Privilegium Confirmatorium super Confraternitatem Musicorum in Civitate Leopoliensi a compluribus retroactis annis Urgentem certis articulis et ordinationibus per Spectabilem Magistratum Consularem Leopoliensem, die Nona Mensis Martŷ Anno D[omi]ni 1580 moderatum. Diplomate S.[acrae] R. [egiae] M.[aies]t[a]tis D. D.[omini] nostri Clement[issi]mi, per subscriptionem Suae M[aies]t[a]tis manus et Sigilli Regni appresione communitum ac approbatum, primum per oblatam ad Acta Castrensia Capitanealia Leopoliensia Feria Tertia in Vigilia Sanctorum omnium Anno D[omi]ni 1634 proxime praeterito reproductu[m] et ex Actis Castrensibus authentice emanatum, sanum, salvum, et illaesum, omniq[ue] suspicionis nota carens, palam Utio, libere, ac benevole, per Famatum Gregorium Iwaszkowicz Civem et Causarum Civilium Ferendarium, per oblatam producebant, et exhibebant, petentes hoc idem Privilegium Confirmatorium ad Acta officŷ praesentis suscipi, et in suo tenore qui sequitur inseri.

Tenor Privilegŷ

Actum in Castro inferiori Leopoliensi Feria Tertia in Vigilia Festi Omnium Sanctorum Anno Domini MDCXXXIV.

Ad officium et Acta praesentia Castrensia Capitanealia Leopoliensia personaliter Venientes Famati Martinus Sendomirczyc, Christopherus Badurat, Stanislaus Chmielik, Alexander Domaniowski, obtulerant eidem officio, suis, ac totius Contubernŷ Musicorum, nominibus, Privilegium Sacrae Regiae M[aies]t[a]tis seu Confirmationem Contubernŷ sui infrascripta manu eiusdem S.[acrae] R.[egiae] M[aies]t[a]tis subscriptam, et Sigillo Minoris Cancellariae Regni obsignatam, Petentes illam a se suscipi, et in Acta officŷ sui ingrossari. Quorum affectationi officium praesens annuedo eam Uti salvam, sanam, illaesam omniq[ue] suspicionis nota caren[s] suscepit, et Actis suis connotari mandavit. Eius autem confirmationis tenor de Verbo ad Verbum sequitur estq[ue] talis.

Vladislaus IV Dei Gratia Rex Poloniae Magnus Dux Lithuaniae Russiae



Oblata Privilegii Musicorum.
Ad officium praesens Consulare Leopoliense personaliter venien-
tes Honesti Marcinus Sendomirczyk, Stanislaus Chmielik,
Alexander Domaniowski, et Jacobus organista Musici, incolae
Leopolienses suo et aliorum fraternitatis suae Musicorum con-
fratrum suorum nominibus, Privilegium Confirmatorium su-
per Confraternitatem Musicorum in Civitate Leopoliensi a com-
pluribus retroactis annis vigentem certis articulis et ordi-
nationibus per spectabilem Magistratum Consularem Leo-
poliensem, die Nona Mensis Marty Anno Dni 1580 modera-
tum Diplomate S. R. Mtis D. D. nostri Clementissimi, per sub-
scriptionem Suae Mtis manus et Sigilli Regni appressione
communitum ac approbatum, primum per oblatam ad Acta Ca-
strensia Capitanealia Leopoliensia Feria Tertia in Vigilia San-
ctorum Omnium Anno Dni 1634 proxime praeterito reproductum
et ex Actis Castrensibus authenticum emanatum, sanum,
salvum, et illaesum, omnique suspicionis nota carens, palam
[illegible], libere, ac benevole, per famatum Gregorium Swaszko-
wicz Civem et Causarum Civilium Referendarium per oblatam
producebant et exhibebant, petentes hoc idem Privilegium
Confirmatorium ad Acta offity praesentis suscipi, et inscribi, cuius te-
nor qui sequitur in haec.

Початкова сторінка підтвердження статуту Музичного братства у Львові. 1580 р. (запис 1635 р.)

Галицькі музиканти XVI ст. Гравюра А. Бруна.
Копія XIX ст.

Prussiae Mazoviae Samogitiae Livoniaeq[ue] Nec non Sveccorum Gottorum Vandalor[um]q[ue] h[aeredita]rius Rex. Electus Magnus Dux Moschoviae.

Significamus praesentibus L[itte]ris N[ost]ris quorum inter est [c. 369] Universis et singulis exhibitas nobis esse literas infrascr[ipt]as Pargameneas. Nomine et ex parte Contubernÿ Musicorum Civitatis nostrae Leopoliensis, Sigillo Magistratus Civilis Leopoliensis communitas, supplicatumq[ue] nobis est, Ut easdem authoritate nostra Regia approbare et confirmare dignaremur. Quarum tenor is est qui sequitur.

Rayce Miasta Lwowa. Ławno czyniemy tym naszym listem wszystkim wobec, y kozdemu zossobna, ludziom wszelakiego Stanu tak ninieyszym iako y na potym będącym, ktorym to wiedziec potrzeba. Isz przyszli przed naszę ossiadłą zupełną radę Muzykowie, organistowie, Puzanistowie, Piszczowie, Lutnistowie, Trębacze, Bębęnicy, Skrzypkowie, y inszi ktorzy się przy tym Miescie Muzyką bawią rozmaitą, ządaiąc [od] nas abyzmy naprzod ku czci, y ku chwale Boga potym dla ozdoby tego Miasta, y dla lepszego ich porządku na bractwo, ktore zdawna miedzy niemi iest zaczęthe, y do tego czasu w dobrey sprawie prowodzone, Przywiley z Urzędu naszego, iako tesz y insze bractwa tu wtym Miescie są fundowane, y opatrzone, wedle praw, ktore na to mamy, onym nadali z opisaniem Artykułow, zwyczaiow, y porządkow ktore nam na pismie sami podali, y zeby się wedle nich oni y ktorzy po nich będą, abo ku niem przystaną, zawsze się wdobrey sprawie, y wdobrym rządzie sprawowac mogli. Iakosz takowe Artykuły zwyczaie, y porządki z poprawą, y z moderatią naszą w tym liscie opisalizmy, y z wierzchnosci Urzęndu naszego, potwierdzieli, ktore to Artykuły wte się słowa maią:

Artykuł pierszy. Wszystkiey Muzyki bracia maią miec iedne gospodę, do ktorey, albo do Starszego z Braciey na kozde dwie Niedzieli maią się z chodzic, ana kozde Suchedni maią po groszu do Skrzynki Brackiey składac, kto by tesz chciał byc w Bractwie przerzeczonych Muzykow, będzie winien dac bezmian Wosku na pospolitą tego Bractwa potrzebę.

Artykuł wtory: Msza ma bydz na kazde dwie Niedzieli przy ktorey wszyscy bracia winni będą byc y na offiarę po pieniądzu dawac, ktoryby przy Mszy nie był, ÿ pieniądza na offiarę nie położył Pułfunta Wosku przewini, a skoro po Mszy wszyscy isc maią do Gospody dla sprawy Brackiey..

Artykuł Trzeci: Bracia młodsi Starszą Bracią w Uczciwosci miec maią, y co by imkolwiek przez nie roskazano było, winni ich słuchac, [c. 370] y posłuszni byc, ktory by posłuszenstwa nieczyniel siedzeniem y winą iako Bracia naydą ma bydz karan, a niema bydz zwięzienia puszczon, az by go wyręczyli dway z Braci.

Artykuł czwarty: Gdy się u ktorego kosciola trafi Processia zna[y]dostoynieyszym Sacramentem, Starszi Bracia maią pewnych z Muzykow naznaczyc ku odprawieniu chwały Boskiey. A gdy by naznaczeni będąc z swemi Instrumenty na Processyi niebyli, albo bydz omieszkali, siedzeniem maią byc karani y winę Pułfunta Wosku popadną.

Artykuł piąty: Kto by Bractwo Miał, a wazyłby się ztym, co by nie miał bractwa na weselu, albo na biesiedzie iakiey grac, taki kozdy siedzeniem y pułbezmianem Wosku ma bydz karany.

Artykuł szosty: Zadnemu przychodniowi niewolno będzie grac przy tym Miescie nigdziey chyba gdy by nie wiedział o takowym bractwie y otym prawie tego Bractwa; tedy tydzien ieden moze grac, po zakazaniu skoroby od Braciey był obwieszczony, a potym niema się wazyc grac więcey pod winą dwudziestu groszy do skrzynki brackiey, y pod karaniem Urzendu Miasta tego.

Artykuł Siodmy: ktorykolwiek będzie na iakim weselu grał, albo piskał, będzie winien za kozdym razem, z onego zarobku swego, kozdy od swey persony, po dwa Szelągi do Skrzynki Brackiey zapłacic.

Artykuł osmy: Zaden z przerzeczonych Muzyków chłopca na naukę nie ma przyiąc, asz go pierwey wszystkiey braci stawi, y przy nich go uiedna, y od niego groszy dwanascie do skrzynki zapłaci.

Artykuł dziewiąty: Wszyscy bracia przy kozdym pogrzebie winni będą byc, iako skoro będą obwieszczeni, y nie maią zniego odchodzic, asz ciało pochowaią, ktory by niebył, a ciała nieprowadzieł, albo prowadzic omieszkał, y poszedł by nim ciało będzie pochowane kozdy pułfunta Wosku przewini, y siedzenie podeymie, chyba isz by słuszną iaką miał do tego przyczynę, albo przekazę wszakze to bracia będą winni Uznawac miedzy sobą, ieslisz z Uchwalstwa, albo nieposłuszenstwa tego nieuczynieł.

Artykuł Dziesiaty: Gdyby ktory z Braciey w Ubostwie Umarł grosza swego nie zostawiwszy tak zeby nie miano zkąd go pochowac, takowego maią bracia sami z brackiey Skrzynki dac pochowac, to iest na pogrzeb iego groszy pietnascie, a czterem ktorzy ciało poniosą, po groszu zapłacic.

Artykuł jedenasty: Gdy się trafi zeby przyszedł Muzyk wolny, a chciałby przyiąc to bractwo [c. 371] takowy będzie powinien dac złotych Dwanascie Bractwu, a ktemu ma stawic dwu człowieku za dobre y Uczciwe zachowanie sie.

Artykuł Dwunasty: Ten co biesiade albo wesele targuie, zawsze ma pierwey opowiedziec Starszemu bratu, o swoim onym targu, zeby ieden drugiego nieoszukał, a to pod winą bezmiana Wosku y pod siedzeniem.

My tedy mianowani Rayce Lwowscy, Uznawszy przerzeczonych Muzykow słuszną a przystoyną bydz prosbę zwłaszcza isz się chwale Bozkiey y ku dobremu Miasta tego porządkowi, ktorego winnizmy zawsze doglądac, y on oprawowac radzi pozwolelizmy im, takowego Bractwa, iakosz ie zakładamy y Funduiemy od tego czasu, y Artykuły wyzey opisane we wszystkich okolicznosciach iako wsobie brzmią na wieczne czasy potwierdzamy, wszakze sobie, y tym ktorzy po nas na tym Urzendzie będą wcale waruiemy y przestrzegamy, ze nam y onym po nas będącym y ktorzy nastaną wedle przystoynosci, czasu, y potrzeby poprawic, odmienic, cassowac, insze dac y pisac roskazac zawsze będzie wolno.

In cuius rei fidem et Testimonium Sigillum praesentibus est subappensum.

Actum et Datum Nona die Mensis Martÿ Anno Dominÿ Millesimo Quingentesimo Octuagesimo.

Exhibiti etiam sunt nobis nomine eorundem Musicorum Leopoliensium certi novi articuli, quos Ut authoritate nostra approbare et confirmare dignaremur, supplicatum est nobis in tali Verborum serie.

Gdyby ktory z Braci w Ubostwie Umarł nic pieniędzy do pogrzebu niemaiąc, takowego maią bracia z Skrzynki Brackiey dac pochowac, sumpt dawszy taki, iaki przynalezy Catholikowi, ktorego Bracia Czterech na Marach powinni niesc, iako się zachowuie w inszych Bractwach.

Item Zydzi ktorzykolwiek się bawią Muzyką aby zaden nie wazył się grac na bankietach, biesiadach zadnych, takze y na weselach iako Catholickich, tak y Ruskich y ormienskich pod Utraceniem Instrumentow Muzyckich. A iesliby się Upornie Zydzi stawili, nato nic niedbaiąc, takowi z Urzendu Mieyskiego powinni byc karani. Na co tym pomienionym Muzykom Urząd Mieyski powinien pomocy dodawac gd[y] by tego potrzeba, takze tesz aby się zaden ztego zporządku z Zydami grac nie wazył pod Utraceniem Instrumentow swoich Muzyce nalezących.

Item ktorybykolwiek nieopowiedziawszy się Braci Starszey [c. 372] odiechał, a nie był by Rok y Niedziel Szesc, taki iusz ma bydz oddalony od tego Bractwa, a powinien się znowu wkupowac:

Item: Aby Starszi obierani byli ieden Serbskiey, a drugi z Włoskiey Muzyki.

Item: Aby zadnego praeudicium od Urzendu Mieyskiego Lwowskiego nieponosili, y do niesłusznych y niepowinnych cięzarow, ani zadnych inszych podatkow pociągani niebyli. Poniewasz na usługę Kosciola Swietego Katholickiego są.

Quos quidem Articulos, et omnia in eis contenta. Nos Vladislaus Rex in omnibus eorum punctis, clausulis, et Articulis, conditionibusq[ue] quantum Iuris ratio permittit, Ususq[ue] earum habetur, approbamus et confirmamus praesentibus literis nostris decernentes eosdem Uim et robur perpetuae firmitatis optinere debere Iuribus nostris Regalibus Reipublicae et Eccl[esi]ae Catholicae salvis. In cuius rei fidem praesentes manu n[ost]ra Subscriptas. Sigillo Regni communari mandavimus.

Datum Leopoli die Vigesima quarta Mensis Octobris, Anno D[omi]ni 1634 Regnorum n[ost]rorum Poloniae secundo, Sveciae Vero Tertio Anno. Vladislaus Rex.

Post ingrossationem Vero eiusdem Privilegÿ, originale offerentibus, ab officio praesenti est illico restitutum.

Stanislaus Mniszek. Ex Actis Castrensibus Capitane[us] Capitaneus Leopol[iensis] M[anu] p[ro]p[ri]a Leopolien[sis] extractus Conrad Sikorski.

Locus Sigilli

Post praeinserti Privilegÿ Confirmatorÿ publicam lectione[m] officium praesens Consulare Leopoliense illud cum ea qua decet et par est reverentia suscepit, et Actis quae nemini deneganda sunt inseri permisit. Caeterum Articulos post Privilegium originale praefatis offerentibus seu antecessoribus eorundem in supratacto Anno 1580 ab officio praesenti datum ac ipsorum Confraternitati serviens adnexos et appositos quoniam citra originalem officÿ praesentis Concessionem sunt superadditi, ideo eosdem Uti contra Iura Civitatis superflue adscriptos abrogavit, salvam nihilominus moderationem eorundem Articulorum subsequenter appositorum, D[omi]nis Consulibus in eam rem ab officio praesenti addensis, ac deputandis si et in quantum offerentibus expedierit, aut ipsis e re ac Utilitate Confraternitatis ipsorum opus fuerit, exemplo aliorum Privilegiorum Contubernalium reservavit.

In cuius rei fidem Sigillum officÿ Consularis Leopoliensis prasentibus est subimpressum.

ЦДІА України у Львові, ф. 5, оп. 2, спр. 50, с. 367—372. Рукопис. Засвідчена копія.

Переклад

ОБЛЯТА ПРИВІЛЕЮ МУЗИКАНТІВ

Прибувши особисто до нинішньої Львівської ради міста, шановні музиканти Мартин Сендомирчик, Станіслав Хмелик, Олександр Доманьовський і органіст Яків, жителі Львова, від свого імені та від інших членів свого

Музичного братства [подали] привілей, затверджений Музичним братством, яке існувало в місті Львові з давніх років, погоджений у певних статтях і розпорядженнях [з] шановною Львівською радою міста дев'ятого дня місяця березня року Божого 1580, скріплений і схвалений грамотою його королівської величності, нашого найшляхетнішого пана, із власноручним підписом його величності і королівською печаткою, уперше представлений [до внесення] у львівські гродські старостинські протоколи третього дня напередодні [свята] Всіх святих 1634 року, поновлений дуже подібно до попереднього і виданий в оригіналі із гродських протоколів цілий, непошкоджений, вільний від будь-якого підозріння, відкрито, вільно, прихильно славним громадянином і виконавцем громадських справ Григорієм Івашковичем,— прохаючи цей затверджений привілей прийняти до протоколів нинішнього магістрату і в такому викладі, який подано далі.

Виклад привілею

Це діялося у львівському Нижньому замку у третій день напередодні свята Всіх святих року Божого 1634.

Особисто прибувши до представництва уряду і даних львівських гродських замкових протоколів шановні Мартин Сендомирчик, Христофер Бадурат, Станіслав Хмелик [і] Олександр Доманьовський подали тому гродському урядові від свого імені та від імені всього Музичного братства привілей або підтвердження свого братства королівської величності підписаний рукою цієї ж святої королівської величності і скріплений малою печаткою королівської канцелярії, прохаючи його від себе прийняти і внести до гродських протоколів. Сприяючи їхньому проханню, даний уряд прийняв його як достовірний, непошкоджений, без приводу на будь-яке підозріння і постановив вписати до своїх протоколів. А виклад цього підтвердження подається слово в слово і є такий:

Ми, Владислав IV, з Божої ласки король Польщі, великий князь Литви, Русі, Пруссії, Мазовії, Жемайтії і Лівонії, а також спадковий принц шведів, готів, вандалів, вибраний великий князь Московії.

Свідчимо оцим нашим документом усім і кожному зокрема, кому належить [знати], що нам представили цю підписану пергаментну грамоту від імені та з боку Музичного братства нашого міста Львова, скріплену печаткою магістрату міста Львова,— і нас просили, щоб ми зволили цей документ нашим королівським авторитетом схвалити і підтвердити. Зміст його такий, як викладено:

Радні [магістрату] міста Львова доводимо до відома оцією нашою грамотою усім узагалі й кожному зокрема, людям усілякого стану як сьогоднішнім, так і тим, що після нас будуть, котрим це треба знати, що прийшли перед нашу раду, яка в повному складі засіла, музиканти — органісти, тромбоністи, дударі, лютністи, трубачі, бубністи, скрипалі та інші, які в цьому місті забавляються розмаїтою музикою, жадаючи [від] нас, щоб ми насамперед на честь і славу Господню, а потім для прикраси цього міста та для кращої їх [музикантів] організації дали їм привілей на братство, яке віддавна між ними розпочате і до цього часу добре існує. Згідно прав, які на те маємо, і від нашої влади, як [ми дали] й іншим братствам тут, у цьому місті фундованим і забезпеченим з описом статей, звичаїв і порядків, які нам на письмі самі подали, і щоби вони, а також ті, які після них будуть або

до нього [до братства] пристануть, завжди могли користуватися [цим привілеєм] на добру справу і для доброго управління. Тому-то такі статті, звичаї та порядки з нашими поправками та модифікацією у цій грамоті ми описали та з висоти нашої влади підтвердили, а статті ці такі слова мають:

Стаття перша. Братчики різного роду музики повинні мати одне приміщення, до якого або до старшини з братчиків через кожні два тижні повинні сходитися, а кожного зібрання по грошу до братської скарбнички повинні складати. Той, хто б теж хотів бути у братстві згаданих музикантів, повинен буде дати безмін [1] воску для загальних потреб цього братства.

Стаття друга. Через кожних два тижні має бути богослужіння, на якому всі братчики повинні збиратися і пожертвувати по грошику; якщо котрийсь на богослужінні не буде і грошика на пожертву не поклав, той буде винний півфунта [2] воску. А зараз після богослужіння усі мають іти у приміщення для братської справи.

Стаття третя. Молодші братчики повинні поважати старших братчиків [старшин] і, що б їм не було наказано ними, повинні їх слухати і послушними бути; якщо котрий був би непослушний, той ув'язненням і провиною, яку братчики визначать, має бути покараний, а не має бути випущений з в'язниці, поки його не виручать двоє з братчиків.

Стаття четверта. Якщо в якій-небудь церкві трапиться процесія з пресвятим причастям, то старші братчики повинні декількох музикантів призначити для відправи хвали Господу. А якби призначені зі своїми інструментами на процесії не були або забули, що мають там бути, то повинні бути покарані ув'язненням і винні будуть півфунта воску.

Стаття п'ята. Хто належить до братства, а вагався б, щоб не мав у братства на весіллі або ж бенкеті якомусь грати, такий кожен ув'язненням і півбезміном воску має бути покараний.

Стаття шоста. Жодному пришельцю не можна грати ніде в цьому місті, хіба б [той] не знав про таке братство та про права цього братства; тоді тиждень один може грати; будучи повідомленим братчиками про заборону, потім не сміє наважитися більше грати під загрозою [внесення] двадцяти грошів до скарбнички братської і покарання магістратом цього міста.

Стаття сьома. [Якщо] хто-небудь на якомусь весіллі буде грати або дудіти, той повинен за кожним разом із заробітку свого, кожен від своєї особи, до братської скарбнички заплатити по два шеляги [3].

Стаття восьма. Жоден із згаданих музикантів не може прийняти хлопця на науку, поки його спершу всім братчикам не представить, при них з ним не порозуміється та від нього дванадцять грошів до скарбнички не заплатить.

Стаття дев'ята. Усі братчики при кожному похороні повинні бути, як лише будуть повідомлені, і не мають з нього відходити, поки тіло не поховають; якби котрий не був і тіла не супроводжував або ж провести занедбав і пішов би перед похованням тіла, то півфунта воску буде винен і відсидить [у в'язниці], хіба що мав яку поважну причину або перешкоду; проте братчики повинні будуть розсудити між собою, чи не з зухвальства або непокірності [провинець] це вчинив.

Стаття десята. Якщо б котрий із братчиків помер у злиднях, гроша свого не залишив, так, щоб не було за що його поховати, такому братчики повинні самі з братської скарбнички дати кошти поховати, тобто: на похорон його грошів п'ятнадцять, а чотирьом, які понесуть тіло, по грошу заплатити.

Стаття одинадцята. Якщо станеться, що прийде вільний музикант, котрий хотів би вступити до цього братства, то такий повинен буде дати золотих дванадцять братству, а до того ж має поставити [чарку] двом чоловікам за добре і гідне знайомство.

Стаття дванадцята. Той, хто бенкет або весілля торгує, завжди має спершу розповісти старшому братчикові про своє оте торгування, щоби один одного не ошукав — і це під загрозою безміну воску й ув'язнення.

Ми, призначені радні львівські, визначивши згаданих музикантів істинне і справедливе прохання, тим паче, що [спричиняється воно] хвалі Господній і доброму порядкові цього міста, який ми повинні завжди стерегти і зміцнювати,— радо дозволяємо їм таке братство, отже, засновуємо його і фундуємо від цього часу та на вічні часи підтверджуємо статті, раніше описані на всі нагоди, як вони звучать; однак себе і тих, які після нас на цій посаді повністю, застерігаємо і попереджуємо, що і нам, і тим, хто після нас буде і котрі настануть, згідно нагоди, часу і потреби завжди буде дозволено виправити, змінити, скасувати [одні пункти], інші надати і, вписавши, встановити. Для достовірності і засвідчення цього поставлена печатка. Учинено і датовано дня дев'ятого місяця березня року Божого тисяча п'ятсот вісімдесятого.

Представлено нам також від імені цих же музикантів певні нові статті, щоб ми їх звеліли схвалити нашим авторитетом, а також затвердити. Прохання до нас було висловлено в таких словах:

Якщо б котрийсь із братчиків в убогості помер, ніяких грошей для похорону не залишивши, то такого повинні братчики із скарбнички братської дати поховати, кошти видавши такі, які належаться католикові, котрого братчики вчотирьох на катафалку повинні нести, як це робиться в інших братствах.

А також: жоден з євреїв, які забавляються музикою, щоб не наважувався грати на бенкетах, ніяких учтах, також і на весіллях, як на католицьких, так і руських та вірменських під [загрозою втрати] музичних інструментів. А якби євреї вперто чинили опір, ні про що не дбаючи, такі магістратом повинні бути покарані. Для чого тим згаданим музикантам магістрат повинен надавати допомогу, якщо в цьому буде потреба; також щоби жоден [згідно] з цим розпорядженням з євреями грати не наважився під [загрозою] втрати своїх інструментів.

А також: [якби] хто-небудь, не повідомивши братчиків старших, від'їхав, та не був [присутній] рік і тижнів шість, такий уже має бути відлучений від цього братства або ж знову повинен за плату вписатися.

А також: щоб старшин обирати — одного сербської, а другого італійської музики.

А також: щоби жодного осуду від Львівського магістрату не потерпіли і до неправильних і незаслужених повинностей та ніяких інших податків не були притягнені, тому що [вони] є на послугах святої Католицької церкви.

Ці статті і весь їхній зміст ми, король Владислав, у всіх їх пунктах, підпунктах, статтях і умовах,— наскільки дозволяють правові засади та є місце їх застосування,— схвалюємо і затверджуємо оцією нашою грамотою, постановляємо також, що вони повинні мати силу і міць довгої тривалості, вшановуючи притому наші королівські закони Речі Посполитої і Католицької церкви. Для достовірності цього грамота ця підписана нашою рукою. Ми доручили скріпити її королівською печаткою.

У Львові, дня двадцять четвертого, місяця жовтня, року Божого 1634, на другому році панування у Польщі, на третьому році — у Швеції.

Король Владислав.

Після внесення до протоколів оригінал привілею було повернуто пред'явникам.

З протоколу львівського гродського старости Станіслава Мнішека копію зробив власноручно Конрад Сікорський.

Місце печатки

Після публічного прочитання уже згаданого привілею нинішній Львівський магістрат прийняв його до відома з належною повагою і дозволив внести у протокол, чого нікому не слід заперечувати. Зрештою, статті, додані і внесені після надання магістратом уже згаданим пред'явникам чи їхнім попередникам у згаданому 1580 році основного привілею, який служить інтересам братства, магістрат відхилив, тому що вони були додатково внесені в основний дозвіл властей як дописані зайво, всупереч законам міста. І все ж магістрат передав панам радним для вирішення, за прикладом інших цехових привілеїв, чи доцільне застосування додаткових статей, чи вони потрібні і наскільки з огляду на потреби братства.

Для достовірності цього на нинішньому документі поставлено печатку Львівського магістрату.

№ 2

Mu Myzycy chcąc iako naybardziey chwałe Boską Melodie Koscielną ozdobę Miasta tego y porządek Bractwa Naszego rozszerzyc y amplificowac, a wielom inszych nie Chrzescianskim excessum, ktoresie dla niedobrego Uzywania Nauki tey koscielny przez. Zydy z profanowany Zagęscili, zabiezec naradziwszyśie y namowiwszy między sobą dobrze, tak za siebie iako y Następcow naszych wtymze Bractwie na potym będących takowe Condicie y obligi przyimuiemy y daiemy.

A naprzod my Muzycy Muzyki włoskiey nazywany, tak Instrumentalistowie iako y Vocalistowie obowiązuiemysie y obliguiemy grac y spiewac, bez wszelkiey nagrody Roraty przez Advent Panski, Wotiwy wszystkie solenne Mieyskie, Requiem Suchydniowe zaPany Raycy, Processie naBoze Ciało na Czterech Rogach Rynku y woktave, aprzes Octave wkosciele. Acty y Triumphy publiczne ktore per accidens sie trafiaią, iako to wiazdy Panskie Electie, Coronatie Wesela Krzciny, Victorie K[rola] I[e]go M[osci] y tym podobne Festa Civilia na ostatek Podeymuiemy sie naSzałamayach zRatusza gdy PP[any]. Raycy z Koscioła poMszey wielkiey, do domu poydą trzy razy do roku grac naBoze Narodzenie, na Wielkąnoc y naZielone Swiątki. Przytym aby obywatele tuteczni niemieli okaziey Uskarzania się na nas z Stroney wyciągania większey Zapłaty nad pracę nasze, Tedy Takową Ordinatią na nas y ktorzy ponas wtym ze Bractwie będą Ustanawiamy, Wesela y Gody Małzęskie znaczne mieyskie, to iest we Czwarlek na Wieczerzy y naDobranoc, wSobote Wotiwę y naDobranoc wNiedziele Veni Creator Obiad y Cały dzien asz y naDobra-

noc, wPoniedziałek na [c] wieczerzy y asz do konca tancow Poniedziałkowych przez te wszytkie dni y Acty podeymuiemy sie grać, y kędy potrzeba spiewać, a zapłaty niebędziemy większey wyciągac tylko na osobe iednego Muzyka dziesięc złoty [ch] Polskich, to iest ile kto zMieszczan Muzykow zaciągnie nakazdego powinien będzie dać Viritim po zł [otych] 10.

Mnieysze wesela ktoresie besz takich Zachodow y Circumstanty przes ieden dzien tylko albo pułtora dnia odprawowac będą obowiązuiemy się grac y spewac, a na osobę po zł [otych] Piący tylko brac. Bankiety y dobre myszli ktore przes dzien lubo odobiadu abo wieczerzy przes całą noc trwac zwykły, odprawic chcemy Muzyką od osoby po pułtrzecia złotego nam dawszy niewyciągaiąc po zadnym ktory naszy pracy potrzebowac będzie więcey nad wyzei specificowany datek wyiąwszy tosamo co złaski y ochoty swoiey Gospodarsky udzieli iesc y pic obiecuiąc y to, ze dla uczciwego swego y pokoiu domowego przestrzegac chcemy y będziemy, aby zwadek y rozterkow piianstwa y przeszkod wszelakich od odprawienia spokoyny y wesołęy dobry myszli znas niebyło.

My zaś Muzycy Serbscy pospolicie nazwani Iako skrzypkowie Cymbalistowie y inni tym podobni, Nie odstępuiąc powinnosci naszych dawnych wordinatiey pierwszy de Actu wyzey mianowaney, odUrzędu PP [anow] Radziec tutecznych przodkom naszym nadaney wyrazonych y specificowanych aleprzynich firmiter stoiąc Podeymuiemy sie na Instrumentach naszych zwykłych wesela grawac, aniebędziemy Contentatiey większey wyciagąc tylko na iedne osobe za cały dzien po złotych dwa, Bankiety y posiedzenia odobiadu albo od wieczerzy przez noc chcemy grawac wziąwszy na iedne osobe naszą po złotych pułtora Uboszszemu [c. 4] iako będziemy mogli ziednac.

Takową tedy nagrode y zapłate mamy od Mieszczan Przedmieszczan y obywatelow Iurisdictiey Mieyskiey brac, A od inszey Conditiey y stanu Ludzi takze gosci abo przychodniow iako.

Poddaiemy sie wszyscy a wszyscy nemine penitus excepto, ktorzy wtakowey Congregatiey porządnie y według opisanych Articułow zyc będziemy. Non obstante servitoratu personis. Nobilibus et Magnatibus, a iesliby się takowy ktory między nami znaydował ratione Contraventionis, a nie chciałby się poddac podsąd karanie Braterskie naszych ludzi komu ze Społecznoscy albo Congregatiey bendących, w ktorym punkcie takowey Ordinatiey podsąd y Iurisdictie Ich Mosciow PP [anow] Radziec Lwowskich albo I [e] go M [o] scy Pana Burmistrza natenCzas będącego podpadac ma. Hos igitur Consules ci potissimum Considerato. Quia praeinserti Articuli et obligationes Musicorum adConfirmationem maioris ordinis et regiminis Reipublicae Çivitatis huius fatiunt et Conferunt. Proinde cum ea melioratione et Clausula ut memorati Musici Singulis annis duos Regentes Seu Seniores Congregationis Suae unum nimirum et medio Harmoniae italicae operam impendentium et alium fides et modulos Serbiorum tractantium per se electos (Magistratui praesenti circa electionem Çivitatis huius anniversaria [m] praesentent et nominent. Qui quidem Regentes Seu Seniores Conductoribus opera musicorum eorumq [ue] Melodia indigentibus de idoneis et Sufficientibus personis ad praeinsertos actus Nuptiales, et Simposia obeunda providere tempestive et opportune debebunt et tenebuntur.) Supracensitos Articulos cum omnibus eorum Contentis Authoritate nostra et vigore Iurium Civitatis huius approbamus, Confirmamus et ratificamus. Spondentes quidem Musicis pro nobis nostrisq [ue] Successionibus. Hos eosdem in praemissis articulis inviolabiliter Conservaturos. Alios

Vero Vagos nec in albo Congre[c.]gationis huius nominatos quoscunq[ue] Orientores Fidicines Phonascos, et quocunq[ue] titulo Vocatos Modulatores praecipue Vero Iudaeos ab usu et exercitio Musicae in Locis Iurisdictioni Civitatis huius Subiectis proposse et Iure nostro prohibituros et impedituros, in omnesq[ue] Civitatis huius et Suburbiorum eius inColas Iurisdictioni nostrae Subiectos qui eiusmodi Vagos nec in album Congregationis huius insertos Modulatores, praecipue vero Iudaeos in domibus suis cum eorum fidibus, Cymbalis et id genus instrumentis detinuerint libertatem sonandi apud se permiserint, vel eos adse invitaverint, ordinationiq[ue] huic nostrae in omnibus aliquibus punctis contravenerint, serio animadversuros eosq[ue] suis nostris arbitrÿs condigne punituros. Salvo Iure praemissa omnia meliorandi, mutandi, augendi, et pro rerum temporumq[ue] exigentia Corrigendi nobis successoribusq[ue] nostris reservato.

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 1, спр. 154, с. 2—4. Рукопис. Засвідчена копія.

Переклад

Ми, музиканти, прагнучи якнайбільше славу Господню, музику церковну, прикрасу міста цього й статут братства нашого розширити і зміцнити та запобігти багатьом іншим нехристиянським ексцесам, які через неправильний ужиток церковного вчення, євреями оскверненого, розповсюдилися, порадившись і добре розглянувши між собою, як за себе, так і за нащадків наших, які потім будуть, такі умови і зобов'язання приймаємо і даємо.

А насамперед ми, які вважаємося музикантами італійської музики, так і вокалісти, зобов'язуємося і обіцяємо грати та співати без усякої винагороди: рорати [4] протягом передріздв'яного посту; всі міські урочисті подячні [і заздоровні] молебні; щоквартальні [у триденний піст] реквієми за [померлих] панів радних [магістрату]; процесії — у свято Тіла Господнього,— на чотирьох рогах Ринку [5] протягом восьми днів, а після восьмого дня — у храмі; урочистості й торжества публічні, які принагідно зустрічатимуться, такі, як: королівські приїзди, вибори, коронації, весілля, хрестини, перемоги його королівської величності і тому подібні міські урочистості, нарешті, зобов'язуємося на шаламаях з ратуші грати — коли панове радні з храму після великої служби додому підуть; три рази на рік грати — на Різдво, на Великдень і на Зелені свята.

До того ж, щоби громадяни тутешні не мали нагоди скаржитись на нас із причини виманювання більшої плати за нашу працю, тому такі правила для вас і [для тих], які після нас у цьому братстві будуть, встановлюємо:

Весілля і весільні учти знатні міські, тобто: у четвер — на вечерю і на добраніч [6], у суботу — заздоровний молебень і на добраніч, у неділю — Veni Creator [7], обід і цілий день аж і на добраніч, у понеділок — на вечерю і аж до кінця танців понеділкових,— під час усіх цих днів і урочистостей зобов'язуємося грати, а коли треба — співати, а плати і більшої не будемо вимагати, тільки на особу одного музиканта [по] десять золотих польських, тобто скільки хто з міщан музикантів завербує, на кожного окремо повинен дати по 10 золотих.

Менші весілля, які без таких клопотів і умов, лиш один день або півтора дня відбуватимуться, зобов'язуємося грати і співати та на особу по золотих п'ять тільки брати.

Бенкети і учти, які протягом дня або ж від обіду та вечері через цілу ніч звичайно тривають,— обслуговувати хочемо музикою, по два з половиною золотого отримавши; не вимагаючи від жодного, який нашої праці потребуватиме, більше від уже визначеної плати, за винятком того, що з ласкавості і бажання свого господарі дадуть їсти і пити; обіцяючи і те, що для порядності своєї і спокою домашнього дотримуватися хочемо і будемо, щоби чварів і непорозумінь пияцьких та перешкод усіляких у проведенні спокійної і веселої учти від нас не було.

Ми же, музикантами сербськими звичайно називані, як оце: скрипалі, цимбалісти та інші тому подібні, не відступаючи [від] обов'язків наших давніх, у зобов'язаннях у документі напочатку раніше зумовлених, магістратом панів радних тутешніх предкам нашим наданих, виражених і визначених, але при них твердо стоячи [8], зобов'язуємося на інструментах наших звичайних весілля грати і не будемо винагороди більшої вимагати, тільки на одну особу за цілий день по два золотих; бенкети й учти від обіду або вечері через ніч хочемо грати, узявши на одну особу нашу по золотих півтора; з біднішим не гірше зможемо домовитись.

Тому-то, отже, винагороду і плату маємо від міщан, передміщан і поміщиків міської юрисдикції брати, а від людей іншої кондиції [маєткового становища] і стану, також [від] гостей або перехожих — як зможемо при цьому сторгуватися.

Підкоряємося усі, і всі без жодного винятку, які в цьому братстві є, добропорядно і згідно описаних статей жити будемо. Причому служба [маються на увазі братчики] не буде чинити опору шляхті й вельможам. А якщо б такий якийсь між нами знайшовся бунтівного характеру і не хотів би піддатися судові [і] покаранню братському наших людей, хто є із середовища братства та [порушив] якийсь пункт оцих зобов'язань, [такий] під суд і юрисдикцію вельмишановних панів радних [9] львівських або вельмишановного пана бурмистра, який на той час буде, має підпадати.

Отже, нехай радні візьмуть це до уваги, тому що вже згадані статті і зобов'язання музикантів мають значення для зміцнення порядку та укладу Речі Посполитої і цього міста. Отож із тим поліпшенням і застереженням, щоб згадані імена двох регентів чи старшин свого братства — одного з-поміж тих, хто займається італійською музикою, і другого з-поміж тих, хто займається сербською струнною музикою і мелодією [10], вибраних ними самими під час щорічних виборів у нашому місті. Ці регенти або старшини повинні подбати своєчасно і вміло про наймачів, які потребують послуг музикантів і їх гри, про відповідних та в достатній кількості осіб для уже згаданих весільних обрядів і бенкетів.

Розглянуті статті з усім їх змістом схвалюємо, затверджуємо і скріплюємо нашим авторитетом та силою законів нашого міста, обіцяючи музикантам від імені нашого і наших нащадків, що будемо непорушно охороняти їх, виходячи з уже згаданих статей, а іншим мандрівним і незареєстрованим у списку цього братства різного роду декламаторам, струнникам, співакам і будь-яким іншим музикантам [11], особливо ж євреям, будемо забороняти і перешкоджати з огляду на наше право займатися музикою на території, яка підлягає юрисдикції цього міста. А всіх жителів цього міста й

його передмістя, підлеглих нашій юрисдикції, які у своїх домах будуть приймати або запрошувати до себе і дозволяти грати мандрівним музикантам, не внесеним у реєстр цього братства, особливо євреям разом з їхніми струнними інструментами, цимбалами та іншими того роду інструментами і тим самим порушуватимуть оце наше розпорядження у тому чи іншому пункті,— таких ми серйозно попереджаємо і будемо карати згідно з нашими рішеннями, зберігаючи за собою і нашими нащадками право на будь-яке поліпшення, зміну, поширення і виправлення [його] відповідно до вимог часу.

№ 3

IN[TE]R FIDICINOS IUDAEOS ET CATHOLICOS

Wszystkim wobec y zossobna kozdemu komu nalezy wiedźiec wiadomo czyniemy. Iz miedzy Zydami y Katholikami Muzykami Lwowskimi, na Skrzypicach Arphach y Cymbalach graiacemi, zaszła roznica strony posłuszenstwa Cechowego y Braterskich porządkow, [c. 1223] aby tak Zydy, iako y Katholicy iednym obesciem zycie przy Micscie prowadzący, w iednym takze Braterstwie zostawan, y iednesz porządki y posłuszenstwa odprawawali. Na ktorych roznic przesłuchanie zacnie sławnych PP[anow] Erazma Sixta Medicina Doctora, y Andrzeia Czechowicza Radziec Lwowskich Collegow naszych deputowalismy. Ktorzy wezwawszy do siebie tak Zydow iako y Katholikow Muzykow, a zoboiey strony sporow y roznic miedzy niemi zaszłych y ktoreby na potym dochodzic miały, wysłuchawszy, w moc prawdziwego y wiernegoswego zeznania wszystkiego tego co controversum miedzy pomienionemi stronami było relatio, przed Urzędem naszym uczynili. Do ktorych relatiey przychyliwszy sie, taką decisią y pomiarkowanie miedzy stronami uczyniliźmy.

Naprzod: Aczkolwiek Katolicy Muzycy od Urzędu naszego consens y ordinatią maią na Braterstwo muzyczne, tak, iż, ktokolwiek przy Lwowie chciałby z Muzyki obescie prowadzic wtym Bractwie, [w] posłuszenstwie, iednosci y porządkach przy tym consensie opisanych y ordinowanych powinienby zostawać, iednak iz to Braterstwo naywiecey dla ozdoby Chwaley Bozy, przy kościołach kiedy się Processyie odprawiac zwykły, na ktorych Muzycy katholicy powinni bywać, y iako Muzyke, tak y insze powinnosci swoie koscielne odprawowować maią fundowane iest; czego iż Zydzi z Katholikami dla swey seety czynić y odprawowować nie moga. Wiec y to upatruiąc: iż przywiley Muzykom Katolikom służący, podawa, y zostawia Urzędowi naszemu moc odmienienia, poprawienia y umnieyszenia, y do takie[g]o Przywileiu podług rzeczy y czasu przyczynićma coby do dobrego rządu y słusznosci nalezało, dlategosz nic nie deroguiąc Prawom, Muzyce katolickiey, służącym, Zydow Muzykow [c. 1224], od Cechu albo Braterstwa Muzykow Katholikow oddzielamy, onych pod protectią Urzędową bierzemy, y zeby w Braterstwie, Cechu, wporządku, y wposłuszenstwie z Katolikami nie byli deklaruiemy.

A iz Muzykowie Katolicy maią swoie ciezary koscielne ku słuzbie y chwale Bozey sciągaiące sie, dlategosz Zydzi z Muzyki pozytki czuiąc aby takze do cięzarow z katolikami nalezeli tak składki Bractwa Muzycznemu należące pomiarkowalizmy. Aby Zydzi po Dziesięci złotych Muzykom Katolickim do

Bractwa, na dwie racie, iedne: złotych pięć przed Narodzeniem Panskim; a drugą takze pięć przed Swiątkami na kozdy Rok oddawali, ktore oddawszy, iuz wiecey do składek, y do zadnych inszych powinności z Katolikami muzykami niebedą nalezec, za ktorym datkiem, Zydzi Muzykowie wolność będą mieć u katolikow grawać po weselach, y inszych biesiadach; lubo sami bez katolikow, lubo promisane z Catholikami. Iesliby ktory Zyd Muzyka zawinił, y był komu wczym niepraw, tedy nie wBractwie Muzycznym, ale in Foro fori conveniendus bydz ma. A iz Zydom w Sabasze Zydowskie grywac sie nie godzi, tego mogą Katolikow Muzykę zydzi wziąć za naymem, aby wesela Zydowskiego kiedy się kędy trafi dograwali.

Nakoniec poniewasz Zydzi Muzykowie pod protectią Urzędową zostawać bedą tedy zato dobrodzieystwo Urzędowe kozdy znich ile ich iest y bedzie z osob po dwoch złotych Collegio Consulari teraz y na potymbedącym PP. [anom] Raycom na dwie Racie to iest złoty ieden na tydzien przed Bozym Narodzeniem. A drugi przed Swiątkami Zielonemi, takze natydzien po złotemu na kozdy Rok oddawać y płacić powinni bedą. Do tego niemaią Zydzi, zadnego Zyda Muzyki do siebie przyimować, bez wiadomosci, opowiedzenia się y pozwolenia Urzędowego. Co aby dowodem zostawało: dlategosz tych wszystkich Zydow Muzykow ktorych teraz nineysza declaratia, y decisia [c. 1225] Urzędu nasze[g]o przy Miescie zaszła z imienia y znazwiska tu wpisać roskazylismy. Ktorzy ci są. Abram Karpowicz, Zelman Czapnik, Hayszyk Markowicz, Iakub Szmuklerz, Irachym [Trachym?] Passamonik, Abuś Cymbalista, Lewko Markowicz, Moszko Abrahamowicz, Baruch Dawidowicz, Iudka Perczyk, Ayzyk Basista, Eliasz Slepy, y Michel Moszkowicz. Ktorą to ordinatią y decisią Zydzi wzwysz specificowani, obliczenie wszyscy przed Urzędem naszym stoiąc slyszeli, y one za rzecz wdzieczną przyieli; tey we wszystkim dosyc czynic obliguiąc sie.

A Catolicy Muzykowie Imion takze swych, y nazwisk przed Urzędem naszym stoiący, ordinatiey tey nie przyiąwszy, a czuiąc sie być oną obciązanemi, appellatią do Je[g]o Kro[lewskiey] M[oś]ci zakładali. Ktorey im Urząd iako wsprawie dobrego rządu y porządku nie dopuscił.

Protestati sunt Catholici Fidicines de gravamine et prosequenda appellatione Reprotestatum est Officium quod Jure mediante, ex debito Officy sui agat et procedat.

In cuius rei fidem res Actum ut seq[uitur].

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 44, с. 1222—1225. Рукопис. Оригінал.

Переклад

МІЖ СТРУННИКАМИ ЄВРЕЯМИ І КАТОЛИКАМИ

Усім узагалі й кожному зокрема, кому належить знати, доводимо до відома, що між львівськими єврейськими і католицькими музикантами, які на скрипках, арфах і цимбалах грають, виникло було непорозуміння з погляду обрядовості [віровизнання] цехової і братської субординації, [замість того] щоби як євреї, так і католики, живучи в місті, займаючись однаковим заняттям, в одному також залишалися братстві й однакових дотримувалися порядків та обов'язків. Для вислухання їх суперечки вислано

наших колег — львівських радних шановних і славних панів Еразма Сикста, доктора медицини, і Андрія Чеховича, які викликавши до себе музикантів як євреїв, так і католиків та вислухавши з обох сторін претензії і непорозуміння, що виникли між ними і до яких у майбутньому могло б дійти, прозвітували перед нашим магістратом про своє справедливе й ретельне виявлення усього того, що ставило предмет суперечки. З їх висновками погодившись, ми таке рішення і розсуд між сторонами вчинили:

Насамперед, оскільки музиканти-католики від нашого магістрату мають дозвіл і привілей на Музичне братство, тобто якби хто-небудь у Львові хотів музику зробити своєю професією, [той] повинен дотримуватися покірності, єдності і порядків, описаних і вказаних у цьому дозволі цього братства, однак, братство це фундоване переважно для примноження хвали Господньої, а музикантами-католиками повинні бувати при церквах, звичайно, під час відправлення процесій і як музику, тк і інші свої церковні [обрядові] обов'язки мають виконувати, то цього євреї спільно з католиками, відповідно своєї віри, чинити й виконувати не можуть. Отож, маючи на увазі й те, що привілей, який призначений для музикантів-католиків [12], надає і залишає нашому магістратові право змінювати, поправляти, обмежувати і до цього привілею відповідно до нагоди й часу додавати те, що спричинялося б до поліпшення і правопорядку, тому, не скасовуючи права музикантів-поляків, музикантів-євреїв від цеху або братства музикантів-католиків відокремлюємо [та] їх же під опіку магістрату беремо й оголошуємо, щоби у братстві, цеху залежними від католиків [вони] не були.

Оскільки музиканти-католики мають свої церковні обов'язки, що стосуються служби і хвали Божої, тому [й] євреї, що з музики пожитки мають,— щоб також обов'язки з католиками відчували; і тому внески, належні братству, ми обміркували. Щоб євреї по десять золотих музикантам-католикам щорічно для братства віддавали у двох частинах: одну — золотих п'ять перед Різдвом Христовим, а другу — також золотих п'ять перед Святками [13], які віддавши, уже більше до внесків і до ніяких інших повинностей з музикантами-католиками не будуть притягнені; [а] після згаданого внеску музиканти-євреї волю [свободу дій] матимуть: у католиків грати на весіллях та інших учтах — або самі, без католиків, або спільно з католиками [14]. Якби якийсь єврей скривдив музиканта і допустив до когось беззаконня, такий не в Музичному братстві, але in Foro fori conveniendus [дослівно — поза Ринковою площею має збиратися, інакше — за межами братства] має бути. А оскільки під час сабашів [15] євреям грати не годиться, то євреї можуть найняти музику [капелу] католиків, щоби доrрати єврейське весілля, якщо таке трапиться.

Нарешті, оскільки музиканти-євреї будуть залишатися під магістратським покровительством, то за цю благодійність магістратську кожен з них, скільки їх буде, з [кожної] особи повинен віддавати і буде платити повинен тепер і тим, що потім [у майбутньому] будуть панам радним, колегії магістрату по два золотих у двох частинах, тобто золотий один у тиждень перед Різдвом, а другий перед Зеленими святами — також у тиждень [перед ними]. До того ж євреї не мають [права] жодного музиканта-еврея до себе [до своєї капели] приймати без повідомлення та попередження і магістратського дозволу. А щоб доказ цього залишився, тому тих усіх музикантів-євреїв, яких [дана] декларація і рішення нашого магістрату стосується, наказуємо тут записати по імені і прізвищу. Вони такі: Абрам Карпович, Зель-

ман Чапник, Гайшик Маркович, Яків Шмуклер, Ірахим (Трохим) Пасамоник, Абусь Цимбаліста, Левко Маркович, Мошко Абрагамович, Барух Давидович, Юдка Перчик, Айзик Басиста, Еліяш Сліпий і Міхель Мошкович. Даного розпорядження і рішення названі євреї, що всі особисто, стоячи перед нашим магістратом, чули, зобов'язалися у всьому дотримуватися.

А музиканти-католики, які стоять перед нашим магістратом, розпорядження цього не прийнявши та почуваючись ним покривдженими, імен і прізвищ [своїх вжили для] внесення апеляції до його королівської величності, якій, з огляду на управління і порядок, магістрат перешкодив.

У названій апеляції католицькі сторонники запротестували проти накладених на них повинностей. Магістрат відхилив протест, тому що діє і чинить згідно з законом, як і повинен діяти магістрат.

Для достовірності цієї справи вирішено, як є.

ПРИМІТКИ

1. Безмін — назва міри ваги, що становить 3,3 кг.

2. Півфунта — назва міри ваги, що становить приблизно 205 г.

3. Шеляг — старовинна найдрібніша польська монета.

4. Рорати — у Католицькій церкві найперше ранішнє богослужіння під час адвенту — передріздв'яного посту.

5. Мається на увазі площа навколо Львівської ратуші, сьогодні пл. Ринок.

6. Тут мається на увазі розваги, що відбуваються увечері перед шлюбом.

7. Veni Creator — «Прийди, Творець» — початок одного з гимнів Католицької церкви, що його співають під час шлюбних урочистостей.

8. Ці рядки, здається, підтверджують, що даний документ є доповненням привілеїв, наданих братству 1580 р. і підтверджених 1634 р.

9. Магістрат очолювало три особи. Одного призначав староста, другого обирала вся громада міста, третього — магістрат. Кожен із них по черзі протягом 4-х тижнів управляв містом (Нариси історії Львова.— Львів, 1956.— С. 62).

10. Очевидно, мова йде про музику, яку виконували члени «сербської» капели.

11. Музичне братство пильно оберігало свої цехові професійні привілеї і нетерпимо ставилося до конкурентів — мандрівних музикантів, що поодинці чи гуртом ходили від села до села, від міста до міста, за кусень хліба пропонуючи свої послуги. Серед них здебільшого були виконавці на народних інструментах; крім того, були й мандрівні розповсюдники вокальних жанрів, а також віршів — «мандрівні дяки» й бурсаки серед українців і мандрівні канториі рибалти серед поляків. І ті, і другі спричинилися, зокрема, до поширення пісень і кантів сатиричного змісту.

12. Відповідно до політики Львівського магістрату, більшість радних якого були поляки, перевагу надавали мешканцям католицького віровизнання. Привілей 1580 р., можливо, і був призначений для музикантів-католиків, тобто поляків, німців та ін. Але в Музичному братстві були також музиканти інших християнських віровизнань — українці, вірмени, а також, як видно з цього документа, протягом певного часу і євреї. На наш погляд, хоча в цьому документі мова постійно йде про музикантів-католиків,— маються на увазі музиканти неєврейського віровизнання, загалом християнського, але йдеться, безперечно, передусім про осіб католицького віровизнання..

13. Святки — Зелені свята (Трійця).

14. Практично це означало приналежність музикантів-євреїв до Музичного братства, що давало їм можливість вільно здійснювати свою професійну діяльність неначе від його імені, але, водночас,— поза його межами. Очевидно, у подальшій своїй діяльності, враховуючи релігійну нетерпимість із боку колег-християн, музиканти-євреї трималися осторонь братства.

15. Сабаш — щосуботнє єврейське релігійне свято.

НЕВІДОМІ ДУХОВНІ ПІСНІ ДМИТРА ЛЕВКОВСЬКОГО ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVIII — ПОЧ. XIX СТОЛІТЬ

Минуло 170 років від дня смерті популярного в XVIII та XIX ст. поета-ченця Дмитра Левковського. Біографічних відомостей про нього маємо дуже мало. Відомо, що він народився 26 жовтня 1759 р. З ранніх літ «скитався з місця на місце, мабуть, із монастиря у монастир» [1]. За цей час Дмитро Левковський побував у Росії, Польщі, Німеччині, Угорщині. Залишається загадкою, де і яку освіту він здобув. Із праць відомих дослідників української духовної лірики А. Петрушевича, М. Возняка, С. Щеглової, В. Щурата довідуємося, що в 1777 р. поет перебував у подільському місті Барі. Відтак майже десять років прожив у Галичині. Є відомості, що протягом 1787 р. він здійснив мандрівку від лемківського села Рихвальда на Наддніпрянську Україну в монастир Святого Онуфрія, що на Смілянщині, а невдовзі вже був у Києві. Останній період життя провів у Дрогобичі, у монастирі отців-василіян, де й помер у червні 1821 р.

Основним джерелом для дослідження творчості Дмитра Левковського є рукописні пісенні твори (поодинокі) та два окремих збірники, створені поетом. Один із них, який називається «Начало Богомъ пѣсней на праздники Господскія, Богородичныя и святих, списанныя черезъ Димитрия Левковского 1777—1787», згаданий А. Петрушевичем [2].

Цей рукопис багатий цінними маргінальними записами, які дають нам інформацію про багатьох авторів духовних пісень, а також про самого Дмитра Левковського. В передмові до пісенника він пише, що записував пісні «въ градѣ Львовѣ, [від] бывшого на тотъ часъ аудитора фѣлозофѣи, р. б. 1783» [3]. *Свого часу цей співаник зберігався у бібліотеці греко-католицького капітулу в Перемишлі. Де він тепер, невідомо* [4].

Цінну інформацію знаходимо в М. Возняка, який пише, що «співаник, описаний Петрушевичем, не є одиноким документом залюбування Левковського до старої вір-

---

[1] Щурат В. Із студій над почаївським «Богогласником».— Львів, 1908.— С. 24.

[2] Петрушевич А. Сводная галицко-русская Лѣтопись съ 1772 до конца августа 1880 года.— Львов, 1889.— С. 102—103.

[3] Там же.— С. 103.

[4] Немає рукопису і в Народовій бібліотеці у Варшаві, куди було перевезено частину цієї бібліотеки з Перемишля. Див.: щорічник Богословія.— Рим, 1973.— Т. 37.— С. 193—213; 1974.— Т. 38.— С. 237—243.

ші і пісні» [5]. *Він пише, що серед рукописів Я. Головацького є лист до нього священика з села Біловежі Пряшівської єпархії О. Павловича, в якому той повідомляє, що викилає рукописний пісенник Дмитра Левковського. Однак про подальшу долю цього рукопису немає ніяких відомостей.*

1790 року в Почаєві було надруковано перший нотний Богогласник, в якому серед 249 пісень п'ять належало Дмитрові Левковському....Всі вони надруковані без нотних текстів, але мають вказівки, на мелодії («тони») яких духовних пісень їх співають. Узагалі традиція співати «на тон» була дуже поширена, свідченням чого є величезна кількість рукописних списків. Переважна більшість пісень Д. Левковського присвячена святим. Вони характеризуються «фактичностью и касаются не только жизни святых, но и тех чудес, которыя они совершали после смерти» [6]. *В «Богогласнику» є ще кілька пісень, які інколи приписують Дмитрові Левковському, однак на це немає достатніх підстав. Так, пісня «Іисусе прелюбезний, сердцу сладосте», на думку літературознавців, належить Дмитрові Тупталу (Ростовському). Твір зафіксований у рукописному списку 1754—1758 років, який був створений у Саратові, а нині зберігається у Москві* [7]. *Список цей має промовисту назву: «Концерты малоросійские в трій голоса...» Окремо слід зауважити, що переважну більшість нотних пісенних текстів на західноукраїнських землях записували одноголосно, а у Східній Україні — багатоголосно.*

Дуже перспективною і необхідною є джерелознавча та текстологічна робота, спрямована на опрацювання численних рукописних списків, де часто зустрічаються пісні Дмитра Левковського, ім'я та прізвище якого зашифровано в акровіршах. Про велику популярність його пісень свідчить наявність їх у рукописних пісенниках, що походять із різних регіонів Західної України, а також прилеглих до неї сусідніх територій. Тільки опрацювавши якомога більшу кількість рукописів, зможемо дати відповідь на те, яку кількість пісень створив поет, про їх характерні стильові особливості, зрештою, належно оцінити його творчість. Попри всю риторичність, шаблонність форми, певну одноманітність тематики і мови тих пісень ми повинні віддати належне цьому все ж таки непересічному поетові-піснярові. Згадаймо слова І. Франка, висловлені щодо українських духовних пісень, де він закликає «відноситись до них із таким пієтизмом, з яким відноситься всяка наука до предмета своїх дослідів» [8].

Опрацьовуючи рукописні пісенні збірники, удалося виявити невідомі досі тексти п'яти пісень Дмитра Левковського. З інформації А. Петрушевича, яка вміщена в уже згадуваній «Сводной галичско-русской лѣтописи...», було відомо, що Дмитрові Левковському, окрім знаних нам пісень із Богогласника, належать ще пісні на честь св. Йосифа, св. Михайла, св. Покрови, на честь Зачаття та Воскресіння. Опубліковано також цікаві маргінальні записи з цього співаника. Однак на цьому інформація вичерпується і не вказано ні назв пісень, не кажучи вже про публікацію самих текстів. Тому донедавна ми реально володіли лише згаданими п'ятьма піснями, які надруковані в Богогласнику, і лише знали про те, що Д. Левковський є автором ще принаймні п'ятьох поетичних текстів.

Пісні на честь св. Йосифа і св. Михайла виявлені нами в рукописному Богогласнику 1799 р., який зберігається у відділі рукописів Центральної наукової біб-

---

[5] Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші.— Львів, 1911.— С. 294.
[6] Щеглова С. Богогласник. Историко-литературное последование.— К., 1918.— С. 229.
[7] Государственная библиотека России, рук. отдел. ф. Ундольского, № 900, арк. 37 зв.-38.
[8] Франко І. Наші коляди // Зібр. творів: У 50 т.— К., 1980.— Т. 28.— С. 17.

ліотеки ім. В. Вернадського АН України [9] (далі — ЦНБ АН України). У тому ж Богогласнику записано ще три пісні Д. Левковського: одна на честь св. Димитрія і дві приурочені святу Покрови. Якщо тексти пісень на честь святих містять зашифровані акровірші з ім'ям та прізвищем Д. Левковського, то дві пісні мають зовсім інші акровірші: ІѦРѠВЕ І РИХВАЛД. В цих акровіршах Д. Левковський зашифрував місця свого перебування: нині село Ярове на Смілянщині і лемківське село Рихвальд. Зауважимо, що розшуканий Богогласник, очевидно, є досить близькою копією співаника Д. Левковського. На цю думку наводять нас тотожність маргінальних записів, що їх опублікував А. Петрушевич і які наявні у виявленому рукописному списку.

Отже, сьогодні можна говорити вже про 12 пісень, які належать Д. Левковському. В праці А. Петрушевича вказано, що в рукописі є одна пісня на честь святого Димитрія і одна покровська. Нам тепер відомі ще дві пісні, присвячені Димитрію і Покрові. Залишаються невідомими пісні на честь Зачаття і Воскресіння. Подаємо список усіх відомих нам пісень Д. Левковського.

1. Днєсь торжєствуимъ вси празднуюшє. Присвячена св. Йоакиму й Анні // Богогласник, 1790 р., ч. 144;
2. Любовїю й со страхомъ вси днєсь прибѣгаймо. Присвячена св. Параскевії // Богогласник, 1790 р., ч. 148;
3. Ликȣй днєсь вєсєло Грєцїѧ. Присвячена св. Димитрію // Богогласник, 1790 р., ч. 149;
4. Лютȣ бывшȣ гонєнїю ѿ Дїоклитїана. Присвячена св. Козьмі й Даміану // Богогласник, 1790 р., ч. 154;
5. Днєсь вси хрїстїанє радостна ликȣютъ. Присвячена св. апостолам Петрові й Павлові // Богогласник, 1790 р., ч. 200);
6. Людїє вѣрно всй днєсь молїтєсѧ. Присвячена св. Йосифу // ЦНБ АН України, ф. Маслова, № 53;
7. Да собєрȣтсѧ днєсъ хрйстїанъ соборовъ. Присвячена св. Михайлові // ЦНБ АН України, ф. Маслова, № 53;
8. Да празнȣють свѣтло восточныꙗ страна. Присвячена св. Димитрію // ЦНБ АН України, ф. Маслова, № 53;
9. ІѦвствєнно н҃нѣ въ храмѣ Покрова. Присвячена Покрові // ЦНБ АН України, ф. Маслова, № 53;
10. Радостїю н҃нѣ всй христїѧнй. Присвячена св. Покрові // ЦНБ АН України, ф. Маслова, № 53;
11. Пісня Зачаттю. Назва і текст пісні невідомі.
12. Пісня Воскресінню. Назва і текст пісні невідомі.

Публікуємо опис і зміст виявленого Богогласника, а також текст п'яти духовних пісень Дмитра Левковського з того ж рукопису. У текстах зберігаємо літери ѣ, ѡ, ȣ, ꙗ, ѧ, ѵ, ѳ, *а також* ъ. *Літеру* є *передаємо буквою* є, *що відповідає у залежності від місця її у слові, сучасному* е *або* є. *Усі надрядкові букви вносимо в рядок у круглих дужках.*

БОГОГЛАСНИК 1799—1802 рр.

Йдеться про книгу, яка була, правдоподібно, складена на Лемківщині 1799 р. Окремі сторінки пізніше; 8 (11 × 18,5 см), налічує 162 арк. Переписав регент Григорій Чернянський. Оправа пізнішого часу, шкіряний хребет з тисненням: «Богоглас-

[9] ЦНБ АН України, від. рукописів, ф. Маслова, спр. 53.

никъ Григорія Чирнянскаго, часть І. Ю[ліян] Я[ворский]»; *Пропущений один аркуш; частково збережена колишня пагінація: скоропис, церковнослов'янська мова, частково вицвіле коричневе чорнило; без нот; водяні знаки у фрагментах, не читаються.*

Маргіналії: «Богогласникъ Григорія Чирнянскаго, р[у]к[о]п[ись] 1799—1802 гг. [?], часть I (162 листа)», «Пріобрѣт[ен] въ іюлѣ 1906 г. въ с. Снѣтницѣ, Грибовскаго у[езда] въ Галичинѣ» — [*обидва записи зроблені Юліяном Яворським, верхній форзац*]; «Сїй пѣнїѧ написанны с8тъ черезъ Грегорїѧ [!] Черънѧ(н)ского, рен(ъ) та школы кронар(ъ)ской р[оку] б[ожого] = АѰЧѲ [1799]» — [*арк. 119 зв.*]. *Зберігається: ЦНБ АН України, від. рукописів, фонд Маслова, № 53.*

ЗМІСТ

1. *Арк. 1* — Мѣсяца септеврїа, днѧ ѡсмаго. Пѣснъ перваѧ на Рж(с)тво Престой Бцй Мрїй По(д): «По(д) твою мйлость прйбѣгае[м]». *Поч.:* «Рж(с)тво твое Дво Пречтаѧ празн8е[м]...»;
2. *Арк. 3* зв.— Пѣснъ в на Рж[с]тво Ісъ Х[р]во. Престой Бци *. *Поч.:* «Рождество славно Присно Дѣвыѧ восхвалймъ всй днесъ...»;
3. *Арк. 5 зв.* — Пѣснъ в-ѧ на Рьждество Престой Бцы Мрїи. *Поч.:* «Днесь грайте, царїе, на трй8нф Марїй...»;
4. *Арк. 6 зв.*— Пѣснь г на Рж(с)тво Престой Двѣ Марїй. *Поч.:* «Црїе, сей день Г(с) день лйк8йте...»;
5. *Арк. 7 зв.*— Пѣснь д-ѧ на Рождество Престой Бци. По(д): «Архаггли». *Поч.:* «Рад8йтесѧ, всй людїе...»;
6. *Арк. 9 зв.*— Септеврїѧ днѧ ѳ. Пѣснь стымъ праведны(м) бготецъ І[ѡ]акима й Анны. По(д): «Благовѣстите радость всем8 мйр8». *Поч.:* «Днесь торжественно всй празн8юще, Іѡакйма и Анн8 чт8ще...» *Акровірш:* ДІМЙТРІЙ ЛєВКѠВСКІЙ.
7. *Арк. 12 зв.*— Пѣснь стымъ пре(д)нымъ бгоцє(м) Іѡаким8 и Аннѣ. Днѧ ѳ септевр[їѧ]. По(д): «Лют8 бывш8 гоненїю ѡ(т) дикѡлюба». По(д) нот8: «Крестни(м) древо(м) распѧтаго». *Поч.:* «Іѡакимъ со Анною въ законѣ живѧше...»;
8. *Арк. 14* — Пѣснъ на всемирное Воздвиженїе Честнаго Кр(с)та. Днѧ дї, сего мѣсяца. *Поч.:* «Ѡ треблаженное древо...»;
9. *Арк. 15 зв.*— Тогѡ жъ мѣсѧцѧ, днѧ дї. Пѣснъ на всемѣрное Воздвиженїе Честнаго Креста. По(д): «Лют8 бывш8 гоненїю». *Поч.:* «Крестнымъ древомъ распѧтаго...» Акровірш: КЛИєБАНовКа;
10. *Арк. 17* — Пѣснъ на всемирное Воздвиженїе Честнаго Кр(с)та. *Поч.:* «З емпѣровъ горныхъ Бгъ сѧ ѧвлѧетъ оу Зарваницѣ...» Акровірш пошкоджений: ЗАРВАНИЦАѦ ѰѦЛМѦ;
11. *Арк. 20* — Пѣснь на всемирное Воздвиженїе Честнаго Кр(с)та и на неделю крестопоклонн8ю. г — н(д) [елѧ] стаго поста. По(д): «Болшаго нѣстъ на земли». *Поч.:* «И ктожъ такъ запамѧталый...». *Акровірш:* ИѠАН МѠРАВСКЙ.
12. *Арк. 21 зв.*— Пѣснь г на той же празникъ. По(д): «Ѡ Дѣв[ице]». *Поч.:* «Крестъ Г(с)днъ оублажаемъ...»;
13. *Арк. 23* — Тѡго жъ мѣсѧца, днѧ зї. Пѣснь стом8 великом[8] ч[еник8]

* Пісня не на Різдво Христове, а на Різдво Богородиці.

Ї͡ѡсафат8. По(д): «Царю Хр(с)тє, Панє милий». *Поч.:* «Посл8хайтє, що зробила в(ъ) стєклы(х) ѡ (т)щиплѣнцє(в) сила...»;

14. *Арк. 25 зв.*— Пѣснъ стõм8 Ї͡ѡан8 Бгослõв8. Днѧ кє̃ сєптєврїѩ. По(д): «Званныи бысть». *Поч.:* Ѩавствєнно нн̃ъ почтимъ Ї͡ѡана...». *Акровірш:* ѨАКИМѠВИЧ.
15. *Арк. 28* — Мѣсѧца ѡктоврїѧ, днѧ пєрваго. Пѣснъ пєрваѧ на Покровъ Прєстõй Дв̃ы Марїи. По(д): «Прєч(с)таѧ Дв̃о Мт̃и. *Поч.:* «Всѣмъ скорбѧщимъ, радости н̃ба Царицє...»;
16. *Арк. 30 зв.*— Пѣснъ в̃ на Покровъ Прєстõй Бц̃ы. *Поч.:* «Ѡ(т) всєѧ стран-(н)ы всѧ христианы грѧдѣшє...»;
17. *Арк. 32* — Пѣснъ в̃-ѧ на Покровъ Прєстой Двѣ Мрїи. *Поч.:* «Воспойтє согласно...». *Акровірш:* ВѠЛСКИЙ.
18. *Арк. 33 зв.*— Пѣснь г̃-ѱ на Покровъ Прєстой Дв̃ѣ Марїи. По(д): «Нє плач, Рахѣлє». *Поч.:* «Бг̃ъ на пр(с)толѣ в(ъ) нб(с)номъ колѣ...»;
19. *Арк. 36* — Пѣснъ д̃-ѧ на по(д): «Кровъ Прєстой Бц̃и. Поч.: «Ѩко Бгомъ прє(д) избранн8ю...»;
20. *Арк. 37* — Днѧ д̃і сєго мѣсѧца. Пѣснъ прп(д)бной мтрє Параскїєвїи. *Поч.:* «Возлюбила мт̃и агглскожыти...»;
21. *Арк. 37 зв.*— Днѧ и̃і сєго мѣсѧца. Пѣснь стом8 апл8 єѵ(г)лїст8 Л8цѣ. По(д): «Доколѣ Панє». Поч.: «Что тѧ нарєк8 ап(с)лє сты̃й...». *Можливо, акровірш:* ЧЄЛЄПИ.
22. *Арк. 39* — Пѣснъ ѡпъша Прєстõй Бц̃ы Марїи. *Поч.:* «Прєч(с)таѧ Панно, з * тєбє нєпрєстан(н)о моли(м) оус(т)нами...»;
23. *Арк. 40* — Пѣснъ в̃ѡпша Прєстой Дв̃ѣ Марїи. *Поч.:* «Ѡ Прєсвѧтаѧ Дв̃о, помошницє моѧ...»;
24. *Арк. 41* — Пѣснъ г̃ ко Прєстõй Бц̃ы. По(д): «Рж(с)тво славно». *Поч.:* «Рат8й насъ, Матко, в то(м) нашо(м) фрас8нк8...»;
25. *Арк. 42* — Пѣснъ Покров8 Прєстõй Бц̃и во а̃ дєнь ѡктоврїѧ. *Поч.:* «Благовѣстимъ радость всєм8 мир8...»;
26. *Арк. 43* — Пѣснь на Покровъ Пр(с)тыѧ Бц̃ы Мрїи. По(д): «Николає свѧтитєлю, мирмїкѣискй [оучитєлю]». *Поч.:* «Двõ Мт̃и прєблагаѧ...»;
27. *Арк. 44* — Пѣснь на Покровъ Пр(с)той Бц̃и. По(д): «Бг̃омъ избранна». *Поч.:* «Ѡ Дв̃ицє Прч(с)таѧ, агг̃скаѧ Црц̃є...»;
28. *Арк. 45 зв.*— Пѣснъ на Покровъ П. Б. Марїи. По(д): «Радостїю нынѣ всѣ христиѩни». *Поч.:* «І-Авствєнно нн̃ъ въ храмѣ Покрова...». *Акровірш:* ѨРѠВЄ.
29. *Арк. 46 зв.*— Пѣснъ Покров8 П. Б. и Пр(с)но Дв̃ы Мрїи. По(д): «Всєлонной свѣтє, людїє страни». *Поч.:* «Радостїю нн̃ѣ вси хр(с)тїѧни...»; *Акровірш:* РИХВАЛД.
30. *Арк. 49* — Пѣснь стõй прєподобной Параскїєвїи в дї днъ, мѣсѧца ѡктоврїѧ. Тонъ: «Ї͡ѡакимъ со Анною в(ъ) законѣ жывѧш(є)». Тонъ: «Крєстны(м) дрєво(м) распѧ(т). *Поч.:* «Любовїю и со страхо(м) вси днєсь прибѣгаймє...» — внаслідок втрати аркуша збереглася тільки перша і дві останні строфи. *Акровірш* Л[ЄВКѠВСК]ИЙ.
31. *Арк. 50* — Мц̃а ноємврїѧ, днѧ а̃-го. Пѣснь стымъ и ч8дотворцо(м) бє(з) срєбникомъ Козми и Дамиана. По(д): «Коль возлюблєнна».

* У найдавнішому відомому записі цієї пісні буква «з» відсутня. Див.: рукописний «Богогласник» із села Кам'яного, що на Грибівщині (тепер Польща). Він зберігається у рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН України, ф. І. Франка, № 4784, арк. 20 зв.

По(д): «Любовїю и со страхо(м) вси днєсъ прибѣг[аємъ]». *Поч.:* «Лют8 бывш8 гонєнїю ѡ(т) Диѡклитиана...». *Акровірш:* ЛєВКѠВСКИЙ.

32. *Арк. 52* — Пѣснъ в҃ ст҃им и ч8дотворцо(м) бєзсрєбнико(м) Козми и Дамиана. По(д): «Колъ возлюблєнна». *Поч.:* «Стыхъ бє[з] срєбникъ, в҃ вѣрныи почтє(м)...»;
33. *Арк. 53 зв.*— Пѣснь ст҃ом8 архистратиг8 Михайл8 въ й дєнь ноємрѧ. По(д): «Днєсъ всѣ христианє». *Поч.:* «Да собєр8тсѧ днєсъ христианъ соборов...». *Акровірш:* ДИМИТРИЙ ЛєВКѠВСКИЙ.
34. Арк. 57 зв.— Того ж мѣсѧца днѧ й. Пѣснь вторая на соборь ст҃аго архистратига Михаила. *Поч.:* «Михаилє гєтманє оужасный...». *Акровірш:* МАСТыБоРСКѣй.
35. Арк. 58 зв.— Пѣснь вторая ст҃ом8 архѣстратиг8 Михаил8. *Поч.:* «Вышнихъ хоровъ началничє...»;
36. *Арк. 60* — Днѧ г҃ї того ж мѣсѧца. Пѣснь ст҃ом8 Їѡан8 Златооустом8. *Поч.:* Златокованн8ю, златокованн8ю тр8б8 восхвалимъ...»;
37. *Арк. 61* — Почынаютьсѧ пѣсни на празникъ Вовєдєнїѧ Прєст҃ой Двѣ Марїи днѧка҃ того же мѣсѧца. Пѣснь а҃-ѧ. *Поч.:* «Востр8бѣтє, воскликнѣтє...»;
38. *Арк. 62 зв.*— Пѣснь в҃-ѧ на Вовєдєнї. Прєстой Дв҃ы Мр҃їи. Поч.: «Хвал8 воздаймо Бг8 днєсъ вѣрныи...»;
39. *Арк. 64 зв.*— Пѣснь трєтая на Вовєдєнїє. *Поч.:* «Розѧснилъ дн҃ь радостєнъ, воставъ праздникъ в(ъ)сєчєстєнъ...»;
40. *Арк. 68* — Пѣснь чєтвєртая на Вовєдєнїє Прєст҃о[й] Бц҃и. *Поч.:* «Архиєрєє Захарїє, прїймїй Дѣвиц8...»;
41. *Арк. 69 зв.*— Пѣснь ст҃ом8 Андрєю Пєрвозванн ѡм8. По(д): «Благовѣст[в8имъ]». Днѧ л҃ того ж мѣсѧца. *Поч.:* «Андрєѧ ст҃а вси к8пно вѣрный днє(с) да похвалимъ...»;
42. *Арк. 72* — Пѣснь а҃ ст҃ом8 вєликом҃чник8 Димитрїю. Ѡктоврїѧ, днѧ к҃ѕ. По(д): «Тронє вышнїй, днєсь двигнїйсѧ». *Поч.:* «Что воздаты Господєвѣ...»;
43. *Арк. 75 зв.*— Пѣснъ ст҃ом8 вєликомчник8 Димитрїю. По(д): «Іс҃ь днєсъ ѡ(т) гроба востаєтъ». *Поч.:* «Ликуй днєсъ вєсєло, Грєциа...». *Акровірш:* ЛєВКѠВСКИЙ.
44. *Арк. 78* — Пѣснь стом8 вєликомчник8 Димитрїю. По(д): «Соторжєств8йтє вси к8пно нынѣ». *Поч.:* «Людїє страны, вси христианы...». *Акровірш:* ЛѠЅАНѠВКА.
45. *Арк. 80* — Пѣснъ ст҃ом8 вєликом8чєник8 Димитрїю. По(д): «Страданїє м8чєника Стєфана выхвалѧймо». *Поч.:* «Да праздн8ють свѣтло нынѣ восточныѧ страны...» *Акровірш:* ДИМИТРИЙ ЛєВКѠВСКИЙ.
46. *Арк. 82* — Пѣснь ст҃ом8 вєликом8чєник8 Димитрїю. *Поч.:* «Лик8йтє свѣтло праздн8ютшє...»;
47. *Арк. 83* — Днѧ к҃и сєго мѣсѧца. Пѣснь ст҃ой вєликом8чєници Параскїєвїи. *Поч.:* «Радосны(м) ср(д)цємъ вси [воздвиз]айтє гластъ...»;
48. *Арк. 85* — Пѣснь в҃-ѧ стой вєликом8чєници Параскїєвїи. По(д): «Прєчтая Панно, тѧ нєпрєстанно [молимъ]». *Поч.:* «Мчницє ст҃а, панно всєкрасна Параскїєвїє...»;
49. *Арк. 86* — Мѣсѧца дєкємврїѧ, днѧ д҃-го. Пѣснь а҃-ѧ ст҃ыѧ вєликомч҃ницы Варварѣ. *Поч.:* «Ѡ(т) тєрънї идол(ъ)скаго Варвар8 дѣвиц8...»;
50. *Арк. 90 зв.*— Пъснь в҃-ѧ ст҃ой вєликом8чєници Варвари, патронцѣ щасливой смєръти. *Поч.:* «Прєдстатєльниц8 въ смєртной годинѣ Варвар8

ст҃8 восхвалимъ...». *Акровірш пошкоджений:* ПѢАСєЦК ТєМєНС *.

51. *Арк. 92 зв.*— Пѣснь г҃ стой великом8ченици Варвари. По(д): «Їѡа҃ Бг҃о[слова]». Поч.: «Ѡ Варваро, м8чєницє...»;
52. *Арк. 94.* — Пѣснь сто҃й великом8чєници Варъвари. *Поч.:* «Красная Дво, кровъ тѧ оукрашаєть...»;
53. *Арк. 96* — Пѣснь а҃ стом҃8 ѡц҃8 Николаю ч8дотворц8 въ ѕ҃ дєнь мѣсѧца дєкє(м)врїѧ. *Поч.:* «Болшаго нѣстъ на землли трона...». *Акровірш:* БАРДИНСКИЙ.
54. *Арк. 98* — Пѣснь сто҃м8 ѡц8 Николаю мирлѣкїйском8 ч8дотворц8 днѧ с҃ сєго мѣсѧца. *Поч.:* «Ѡ кто, кто Николая любить...»;
55. *Арк. 99* — Пѣснь сто҃м8 ѡ(т)ц8 Николаю ч8дотворц8. *Поч.:* «Горы сладость искапайтє...»;
56. *Арк. 102* — Пѣснь сто҃м8 ѡц8 Николаю. По(д): «Вселєнной свѣта, людїє странны [!]». *Поч.:* «Что сѧ с8єтишь чловєчє вѣрный...»;
57. *Арк. 108 зв.*— Пѣснъ сто҃м8 ѡ(т)ц8 Николаю. *Поч.:* «Играймо, спѣваймо, в тимпа[ны] в(ъ)дарѧймо...». *Акровірш:* ИѠАН Авторъ.
58. *Арк. 109 зв.*— Пѣснь а҃ на Зачатїє стыѧ Анны. *Поч.:* «Єдин8ю радость мир8 ѩвлѧєтъ...». *Акровірш* єВСТАФЙ.
59. *Арк. 112* — Пѣснь є҃ на Зачатїє Прєстой Двы҃ Мрїй. *Поч.:* «Прєстаѧ Дво҃ всєпѣтаѧ, бе(з) гриховины зачатаѧ...»;
60. *Арк. 113 зв.*— Пѣснь г҃ на Зачатїє Прєстой Бц҃и новосложєнна ѡ(т) Оадєоуша Лєвицкаго, пароха бєрєцкаго. р. б. аѱѯ-и [1768]. *Поч.:* «Похвилимъ зходнє [!] вси к8пно Црц8 Мтр҃ъ и Вл(д)чц8, слѣчн8 Диан-н8...»;
61. *Арк. 114 зв.*— Пѣснь д҃ на Зачатїє Прєстой Бци. По(д): «Тронє вышнїй». *Поч.:* «Всєлєннаѧ, торжеств8й днєсъ...». *Акровірш:* ВѠЛСКИЙ.
62. *Арк. 116 зв.*— Пѣснь є҃ на Зачатїє Прєсты҃ѧ Бц҃и. *Поч.:* «Слава б8ди Бг8 в(ъ) Тройци єдином8...»;
63. *Арк. 118* — Пѣснь ко похвалѣ Прєстой Двѣ Бц҃и Мрїи пѣваємаѧ в(ъ) с8бот8 в[єчєръ] прє(д) Рождєство(м) Ї. Хрс҃та. *Поч.:* «Хвалѧ(т) тѧ блжа҃шє, Прєстаѧ Двйцє...»;
64. *Арк. 120* — Пѣсни на Рж(с)т(в)о Їсъ҃ Хр(с)тово днѧ кє҃ дєкє[мврїѧ]. *Поч.:* «В(ъ) дєнъ Бжє҃го народжынѧ вєсєлы людє...»;
65. *Арк. 121* — Пѣснь в҃ на Рождєство Їсъ҃ Х(с)во. *Поч.:* «Дѣтѧтко сѧ народило, в(ь)шы[с]ток(ъ) свѣтъ оувєсєлило...»;
66. *Арк. 121 зв.*— Пѣснь г҃ на Рождєство Їсъ҃ Хр(с)тово. По(д): «Тронє вы(ш) [нїй]». Поч.: «Цвѣтъ мыслєнный днєсъ сѧ родитъ...»;
67. *Арк. 123* — Пѣснь д҃ на Рж(с)тво Їсъ҃ Хр(с)тово. По(д): «Сє сла(в)-ноє». *Поч.:* «Днєсъ видитє и слышытє Їсв҃ рождєннаго...»;
68. *Арк. 124 зв.*— Пѣснь є҃ па Rovdєство Їсъ Хво҃. Поч.: «Нєбо и зємлѧ, в҃ нынѣ ликов(ъ)ств8ють...»;
69. *Арк. 126* — Пѣснь з на Рж(с)тво Їсъ҃ Х(с)в҃о. *Поч.:* «Нова благодать, новаѧ радость...»;
70. *Арк. 128* — Пѣснь на Рж(с)тво Їсъ҃ Х(с)в҃о. По(д): «Дѣтѧтко сѧ народило». *Поч.:* «Вмѣстѣ Вифлєємъ рєчєнно(м)...»;
71. *Арк. 129.* — Пѣснь Ѳ на Рж(с)тво Їсъ҃ Хв҃о. Тонъ: «В(ъ) жлобѣ лєжыть». *Поч.:* «Сє славноє прєдивноє ч8до днєсь [исполныся]...»;
72. *Арк. 130 зв.*— Пѣснь ї҃ на Рж(с)тво Їсъ҃ Хр(с)тово. *Поч.:* «Дывнаѧ но-

* Правильний акровірш: ПѢАСЄЦКЙ СЄМЄН.

вина, нынѣ Пан[н]а Сына породила...»;
73. *Арк. 131 зв.*— Пѣснь на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)в҃о а҃ї. *Поч.:* «Аг҃глъ пастырємъ мовилъ...»;
74. *Арк. 132 зв.*— Пѣснь в҃ї на Рождєство Їсъ Х(с)в҃о. *Поч.:* «Ꙗсна҃ зор҃ вышєдши з(ъ) мор҃...»;
75. *Арк. 134* — Пѣснь г҃ї на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)в҃о. *Поч.:* «Бг҃ъ прєдвѣчный народилс҃...»;
76. *Арк. 135 зв.*— Пѣснь д҃ї на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)в҃о. *Поч.:* «Часъ радости, вєсєлости свѣт8 настав(ъ) нынѣ...»;
77. *Арк. 136* — Пѣснь є҃ї на Рождєство Їсѣ Хв҃о. *Поч.:* «Ѿ(т) ѡ(у)тробы Дв҃ы҃ Бг҃ъ произыйдє...»;
78. *Арк. 137* — Пѣснь ѕ҃ї на Рж(с)тво Їсъ Х(с)в҃о. *Поч.:* «Ꙗсна҃ засвѣтила зар҃...»;
79. *Арк. 138* — Пѣснь з҃ї на Рж(с)тво Хв҃о. *Поч.:* «Мрі҃а Дв҃а на(м) породила и во пєлєн ы чыста пови(ла)...»;
80. *Арк. 139* — Пѣснь и҃ї на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)во. *Поч.:* «Прєдвѣчный родилс҃ по(д) лѣты...»;
81. *Арк. 141* — Пѣснь ѳ҃ї на Рж(с)тво Їсъ Х(с)во. *Поч.:* «Кролєвє, гдє идєтє, ком8 дары нєсєтє...»;
82. *Арк. 142* — Пѣснь к҃а на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)во. *Поч.:* «Вселєнна҃ вєсєлис҃, Бг҃ъ ѡ(т) Дв҃ы днєсъ родис҃...»;
83. *Арк. 143 зв.*— пѣснь к҃в на Рж(с)тво Їсъ Х(с)во. *Поч.:* «Христосъ с҃ родить, вєсєло спѣваймо...»;
84. *Арк. 145* — Пѣснь к҃г на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)во. *Поч.:* «Слава б8ди во вышныхъ Бг8...»;
85. *Арк. 147* — Пѣснь стом҃8 правє(д)ном8 Їѡсиф8. По(д): «Правыло вѣрны҃». Поч.: «Людїє, вѣрно вси днєсъ молитєс҃...».
Акровірш: ЛєВКѠВСКИЙ.
86. *Арк. 149 зв.*— Пѣснъ св҃шен(н)ом8чєник8 архидиакон8 Стєфан8 пѣваєма҃ дн҃ к҃з дєкіємврї҃. *Поч.:* «Страданїє м8чєника Стєфана прославл҃ймо...». *Акровірш:* СТєФАН ДꙖЧєНКѠ.
87. *Арк. 151* — Пѣснъ к҃д на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)во. *Поч.:* «Бг҃ѣ нат8р8, в҃ хошє(т) избавити...»;
88. *Арк. 153* — Пѣснь к҃є на Рж(с)тво Їчѣ Хв҃о. *Поч.:* «Мєси҃шъ пришолъ совѣтъ правдивий...»;
89. *Арк. 155* — Пѣснь к҃ѕ на Рж(с)тво Їсѣ Хв҃о. *Поч.:* «Нова҃ радость свѣт8 с҃ з҃вила...»;
90. *Арк. 155 зв.*— Пѣснь к҃з на Рж(с)тво Їсѣ Хр(с)тово. *Поч.:* «Нынѣ Ч(с)та҃ Дв҃ца породила кролєвича...»;
91 *Арк. 156 зв.*— Пѣснь к҃и на Рж(с)тво Хв҃о. *Поч.:* «В ꙗслє(х) лєжыть...». *Акровірш:* ВАСИЛИЙ.
92. *Арк. 157 зв.*— *П*ѣснь к҃ѳ на Рж(с)тво Їсѣ Х(с)в҃о. *Поч.:* «Сынъ Бж҃їй с҃ на(м) народилъ...»;
93. *Арк. 158 зв.*— Пѣснь л҃ на Рж(с)тво Їсѣ Хр(с)тово. *Поч.:* «Оуст8п8й ноши, гды свѣтлость в(ъ) ѡчы засвѣтила...»;
94. *Арк. 160* — Пѣснь л҃а на Рж(с)тво Їсъ Хр(с)тово. *Поч.:* «Вєсєла свѣт8 новина...»;
95. *Арк. 161 зв.*— Пѣснь л҃в на Рж(с)тво Хр(с)тово. *Поч.:* «Кролъ з(ъ) ємпѣровъ к намъ приходитъ...».

Юрій МЕДВЕДИК

ДОДАТОК

ПІСНІ ДМИТРА ЛЕВКОВСЬКОГО

1. Пѣснь на Покровъ П. Б. Марїи. По(д): «Радостїю нынѣ всѣ христиѩни»

Ѩвственно нн҃ѣ въ храмѣ Покрова
Избави насъ, Дв҃о, гриховна рова
Покрый насъ своимъ покровомъ
Прєдь твоєго Сн҃а трономъ
На многи лѣта, ѡ Мати свѣта — в҃

Радостїю к8пно оувсѣ тєцѣмо,
В(ъ) храмѣ Покрова вси припадѣмо.
Дѣва Покровъ простираєтъ,
Христанъ всѣхъ покрыває(т)
Мт҃и Црц҃а и Вл(д)чица. — в҃

Ѡ гради и вєси и оувсѧ страны
Совок8пшєсѧ, вси христианы.
По(д) кровъєѩ припадаймо,
Поклонъ нискїй оударѧймо,
Ѩко Царици и Вл(д)чыци. — в҃

Вси царїє нынѣ и вси Вл(д)ки
Пѣснь воскликнѣтє съ чєловѣки.
Романъ пѣвєцъ возглашаєтъ,
Вєлєгласно воспѣваєтъ
Дв8 Црц҃8 и Владычыц8. — в҃

Еже Андрєй ч8днїй и оудивлѧєть,
Покровъ Црц҃а гдѣ простираєть.
В дєнь с8днїй нєзаб8ди,
Всѧ христианы соблюди
Ѡ, Дв҃о Мати, всѣхъ благодати. — в҃

2. Пѣснь Покров8 П. Б. и Пр(с)но Дв҃ы Мр҃їи. По(д): «Всєлєнной свѣтє, людїє страны»

Радостїю нн҃ѣ вси хр(с)тїѧни
Совок8пшєсѧ ѡкрєсни страни.
Пѣснми Дв҃8 выхвалѩймо,
Покровъ єѧ вєличаймо,
Матє(р) Црц҃8 и Влч҃иц8. — в҃

Исполнитєсѧ вси вєсєлиѧ!
Матеръ Бжа҃ѧ Дѣва Марїѧ
Ѩвствєнно всѣхъ покрыває(т),
Ѡ(т) всѧкихъ бѣдъ сохранѧє(т),
Ѩко Царица и Вл(д)чыца. — в҃

Храмъ сєй д8ховно днєсъ торжєств8єтъ.
Пѣснми и пѣнми Марїи поємъ,

Романъ пѣвецъ во(з)глашаетъ,
Велегласно воспѣваетъ
Дв҃8 Црц҃8 и Вл(д)чыц8. в҃

Вл(д)чыце Дво҃ и Бга҃ Мати,
В(ъ) мири, в(ъ) покою дай всѣмъ мешкати.
Избави насъ наглой смерти,
Всѣхъ сподоби в(ъ) небо прейти
Тѧ, Дѣво чт8щы(х) величающы(х). в҃

Андрей пречꙋдный се изъявлѧе(т),
На возд8сѣ Дв҃8 всѣмъ показ8етъ
Заны Хр(с)та молѧщ8ю
Злы(х) ѡ встоѧній и нахожденій. в҃

Людїе, всѣ днесь в свѣтѣ жыв8ши,
Востокъ и Западъ къ Сѣвер8 с8ши,
Главы ваша всѣ склонѧйте,
Матеръ Дв҃8 величайте,
Ꙗко Цариц8 всѣхъ заст8пниц8.

Днесъ всѣ вѣрный свѣтло празн8емъ,
Ѡсѣнѧеми ей пришествїемъ,
Молѧше ю в(ъ) день и в ноши,
Да дастъ на(м) в(ъ) мири жив8шымъ
Всѣмъ на(м) здравїе и спасе҃нїе. в҃

3. Пѣснъ сто҃м8 праве(д)ном8 Їѡсиф8. По(д): «Правыло вѣрныѧ».

Людїе, вѣрно вси днесь молитесѧ,
Бга҃ во Тр(о)ци слав(ъ)ѧще.
На(м) Їѡсифа за патрона данне,
ем8 благодарѧше
Витай же ѡ(т) Бга҃ ѡбранный,
Їс҃ Хр(с)тови ѡпѣк8номъ даный,
Їѡсифе сты҃й. в҃

Если есмъ в(ъ) нб҃ѣ сты҃хъ чынъ,
Множество и различны(х) [......] *
Жаденъ з нихъ еднакъ Їѡсифа ст҃а
Не превозносить во вѣки.
Сей Бга҃ на р8ка(х) носѧше,
Мрїи Дв҃ы ѡбр8чнико(м) бѧше,
Їѡсифъ сты҃й.

Всѣмъ патриаръхомъ равный в(ъ) побожности
Иѡ(т) пророковъ есть выжшый.
Сиї во гаданїихъ вѣкъ свой соверьшыша,

* Текст затертий, не читається.

Ты в(ъ) семꙋ томꙋ есть ближшый,
Бо шо ихъ писма глаголахꙋ,
То ѡчы твои все тое видѧхꙋ,
Їѡсифе стый. В

Ктожъ и ѡ(т) земны(х) выславити може
Твое такъ вознесенїе.
Ѡле чꙋдеси хотѧй сотворити,
Бгъ мирꙋ спасенїе
Чре(з) аггла глаголъ къ тебѣ бѧше,
Не бойсѧ прїѩтъ, се ми глаголаще,
Їѡсифе стый. В

Ѡ, чүдо ново, и страшное зѣло
Бгъ ншъ содѣла на з мли,
Избра за ѡ(т)ца сынови своемꙋ,
Ѡ, чꙋдо велико велмѣ,
Кто слыша бы Творца вшыткаго,
Малъ мѣти ѡ(т)ца члвка еды(н)аго,
Їѡсифе стый. В

Всѣмъ архаггломъ, всѣмъ нб(с)ны(м) силамъ,
Чего ради се не дано,
За ѡ(т)ца мниша Снꙋ Бжїемꙋ,
Чемꙋ инна неприданно,
Едине тебе Бгъ предрече
И ѡпїкꙋно(м) на земли нарече,
Їѡсифе стый. В

Сотвори Бгъ свѣтъ и всѧ ѩже на немъ
И чого было потреба,
И мѣѩше престолъ, и оукрашенные
Преслѣчне звѣздами нба,
Дражша, мꙋ была твоѧ хата,
Где в(ъ) тѣлѣ люцко(м) травилъ [?] свой,
Їѡсифе стый. В

Ктожъ былъ щаслившый ѡ(т) тебе?
Ѡ! Сте, содеръжай всѧ дланїю,
Ѡ(т) твою рꙋкꙋ оукрꙋхъ хлѣба просѧ,
Ѡ, чꙋдо чꙋдесїю.
Свѣтъ перъстми трема оутримꙋе(т),
На рꙋка(х) твоихъ спочинокъ прїймꙋеть,
Їѡсифе стый. В

И ктожъ въ жытїи члвч(с)комъ
Знайдеть болшаго патрона,
З(ъ) котраго рꙋки оувсѣмъ правовѣрны(м)
Сей Сна з(ъ) Маткою сохранилъ,

Кого бы ѡнъ з гришны(х) не ѡбратилъ,
Їѡсифе ст҃ый. в҃

И мы до тебе, Їѡсифе ст҃ый,
Молитвы наша в(ъ) зсылае(м),
Пре(д) тобою нашы н8жды и потребы
Оувсѣ вѣрныи складаемъ.
Рат8й насъ на з мно(м) падолѣ,
А по жытїю всѣхъ вознеси гори,
Їѡсиф ст҃ый. в҃

4. Пѣснъ ст҃ом8 архистратиг8 Мизаил8 въ й денъ ноемриѧ
По(д): «Днесъ всѣ христиане»

Да собер8тсѧ днесъ христианъ соборовъ,
Михаилъ во * ст҃ый вождъ небесны(х) хоровъ.
Храни всю вселенн8
Єм8 повѣренн8,
Михаилъ архаг҃глъ. в҃

И раннаꙗ пора тогда восиꙗще,
Когда со Ꙗково(м) крипко сѧ борѧше.
Побори ѡ(т)т8д8
Воююшихъ всюд8,
На насъ православныхъ. в҃

Молꙗшесѧ сладцѣ Архиппа Пречестный,
Когда храмъ твой ст҃ый людемъ хотѣлъ бе(з)честны(й)
Водовъ затопити,
Бы храм8 не быти
Иже въ Коласаехъ. в҃

И мнози невѣрны крещах8сѧ тамо,
Мнози вѣроваша въ хра(м) идѧше прѧмо.
Многихъ ч8десъ бывшы(х)
И насъ подвизшы(х)
Безбожны(х) елиновъ. в҃

Тыс бо сотворше совѣтъ со собою,
Да затопѧт храмъ твой стоꙗщъ на(д) водою,
На вси сѧ дивлꙗх8,
Когда воды зрѧх8
Во камень погр8женны. в҃

Рачъ всѣхъ погр8зити нашы(х) неприꙗтелъ
И намъ не жычливы(х) на насъ настоꙗтелъ,
Бы всѣ посрамленны

* Можливо, потрібно «бо».

И оуничиженны
Зостали предъ тобою. в҃

И мы, христиане, знесѣмъ р8цѣ гори,
Просѧще помоши бы на(м) дадъ воскори
На врага нашыꙗ,
На(м) сопротивныꙗ,
Михаилъ архаг҃лъ. в҃

Летꙗше бо зъ нб҃съ, ꙗкъ писмо рече,
Видѣхъ ꙗко молнию, спадш8 со небесе,
Люциперъ во предѣ
Ꙗкъ герштъ своей чредѣ
Во бе(з)дн8 гл8бок8. в҃

Єгда архистратихъ крикн8лъ громски(м) гласомъ,
Кто, ꙗко Бг҃ъ велій, Люциперъ тымъ часомъ
Падъ ниц посрамленный,
Зрѧщы мечъ ѡгнен(н)ый,
Михаиле ст҃е. в҃

Во п8стини егип(с)кой всѣхъ ѡзлобленїꙗ
Хранилъ їзраилътѧнъ и[зъ] злоключенїѧ.
Сохрани насъ чт8щыхъ,
Тѧ величающы(х)
Всѣхъ злыхъ злоключенїй. в҃

Ктожъ ѡписать можетъ благодѣꙗнїꙗ
Ѡ людей на свѣтѣ и попеченїꙗ,
Свѣтчытъ на(м) старое
Писмо и новое
Ѡ тебѣ, прест҃е. в҃

Ѡ хранителю нашъ, хранъ д8ш8 южъ зъ тѣла
Изходѧш8 на с8дъ, абы не влетѣла
Во вражыꙗ сѣти,
Но пришла на вѣки
З(ъ) тобою до нб҃а. в҃

Всѣхъ небесны(х) хоровъ тысъ есть начальнико(м),
Всѣхъ небесны(х) дх҃овъ первоначальнико(м).
Храни насъ со ними,
Съ небесными чыни,
Всѣхъ христианъ в(ъ) свѣтѣ ѿ

Сохранивый лота, з(ъ) Авраамомъ с8ша,
При Содоме те(м), страсѣ южъ ѡгнемъ дыс8ша,
Сихранъ христиани
Ѡ(т) вѣчной брани,
Ѡ архистратиже. в҃

Каждом8 члвк8 з(ъ) своей стої роты
Пошлїй хранителѧ, бы взѧлъ до ѡхоты,
Котра зготованна
Ѿ(т) Хр(с)та и Пана,
Всѣмъ на(м) христианомъ. В

И днесь се малое рачъ приютъ пѣнїе,
А намъ, христианомъ, оупроси за сїе,
Бысмо всѣ до неба,
Где жыти потреба,
На вѣки сѧ радовали. Аминъ. В

5. Пѣснъ стом8 великом8ченику Димитрїю.
По(д): «Страданїе м8ченика Стефана выхвалѧймо»

Да празн8ють свѣтло нынѣ восточныѧ страны,
А со нами Югъ и Сѣверъ и всѧ христианы. В

Играюще да восплеш8тъ весело р8кама,
Димитрїа м8ченика на патрона данна. В

Максимиан8, владѧш8 греческими странны,
Ѿ(т) пресвѣтлы(х) родителей на сей свѣтъ изданный. В

И бѧше др8гїй ап(с)толь къ вѣри наставлѧѧ,
Злочестивы(х) [....]* всюд8 скоренѧѧ. В

Тр(о)ц8 единос8шн8ю да вси чт8тъ ю равно,
Ревностїю палить Бжїю ѡ(т) юности славно. В

Радостїю велиею градъ содержы(м) бѧше,
Когда Димитрїй м8чеиикъ свѣт8 восиѧше. В

И растѧше со раз8момъ и добродѣтелми,
Грѧд8ше ѡ(т) силы во сил8 и къ грамотѣ велми. В

И егда же ем8 прише(д)ш8 въ возрастъ совершен(н)ый,
Ѿ(т) Максимилиана-црю кнѧзе(м) оставлен(н)ый. В

Людей тогда не разл8чно къ вѣри привождаѧ,
На истин(н)омъ познанїю оувсѣх наставлѧѧ. В

Єгда же ѡ семъ оувѣдавъ Црь, лютъ, естествен(н)о,
Же Димитрїй проповѣда Хр(с)та дерзновенно. В

Въ темниц8 велѣ в(ъ) садити, в(ъ) неиже пребываше,
Давыдскїе пою ѱалмы, Бга выхвалѧше. В

* Текст затерто, не читається.

Ктожъ доволно з(ъ)чыслитъ можетъ твоѧ терпѣніѧ
Или порѧд8 ѡписать твоꙗ м8чаніꙗ. в҃

Ѡ ч8десехъ многихъ бывши(х) ктожъ то можетъ сказати,
Невозможно ѡ ни(х) сюд8 оувсѣмъ ѡписати. в҃

Всѣхъ храниши нашествіꙗ множыцею славне.
И ѡ(т) варвара плѣненіꙗ свобождаѧ ꙗвне. в҃

Свѣщы в(ъ) цр҃кви твоей ст҃ой юноша прыдѧше [?]
И ѡ(т) мощей гласомъ твоимъ, ꙗко гро(м), оустраше. в҃

Корабли же, плов8шыꙗ къ град8, наставлѧꙗ
Ѡ(т)чество твое ст҃ое, града избавлѧꙗ. в҃

И епископа ѡ(т) варваръ ꙗта [?] избавивый,
Даже до Сол8нѧ — града его наставивый. в҃

И насъ нынѣ, Димитріе, всѧкихъ бѣдъ сохрани,
А по жытію временномъ всѣхъ Творц8 пре(д)стати. в҃

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ІСТОРІЄЮ РОЗВИТКУ РІЗДВЯНИХ ПСАЛМІВ-КОЛЯДОК

Одним із найдавніших пісенних жанрів, що увійшли у рукописні та друковані Богогласники, у тому числі й почаївські видання, є різдвяні псалми-колядки. В загальноєвропейському репертуарі вони відомі з XV—XVI ст. Висловлено припущення, що різдвяні колядки взагалі мають значно давніші, ще дописемні, традиції[1]. *Вони побутували в численних рукописних і друкованих збірках. Першими друкованими пам'ятками, до яких увійшли різдвяні псалми-колядки, є чеські, німецькі та польські протестантські Катехизми і Канціонали XV—XVI ст. та дисидентські збірники, створені в XVI—XVII ст. Серед них найбільш відомими є Істебницький канціонал (бл. 1420 р.), Пулавський (1545 р.) та Замойський (1556 р.) канціонали, Яна Секлюціана (1547 р.), Валентина з Бжозова (1554 р.), переклад чеського пісенника польською мовою (1541 р.) та ін.*

Спочатку різдвяні колядки, як і інші псалми чи релігійні пісні (наскільки нам сьогодні дозволяє судити стан збереженості джерел), з'явилися у чеських, потім німецьких і, надалі, в польських пісенниках. Так, чеське джерело лежить в основі різдвяних коляд «Gdy się Chrystus narodził», «Kiedy król Herod królował» і ін.; їх авторами були чеські братчики. Псалми перекладали польською мовою з чеської, вони ввійшли у польські лютеранські та протестантські канціонали. Реформаторська церква, а також римська католицька взяли низку псалмів і, зокрема, різдвяних коляд з польських пісенників, наприклад, із збірника Петра Артом'юша (1578 р.).

У східних слов'ян перші нотні протестантські канціонали появилися на Берестейщині. Це Берестейський канціонал Яна Заремби, що вийшов друком у 1558 р. під назвою «Pieśni chwał Boskich». До нього увійшло близько 100 одно-чотириголосних псалмів і кантів, більшість з яких викладена латинською і польською мовами. Записані вони мензуральною нотацією на 5-лінійному нотному стані й призначені для сольного, ансамблевого та хорового виконання. У побуті латинські й польські тексти замінювалися народно-розмовною місцевою мовою, українською та білоруською. Берестейський канціонал служив взірцем для пізніших аналогічних видань. Так, в «Додатку» до Кенігсберзького канціоналу Яна Секлюціана (1559 р.) знаходимо 38 псалмів із Берестейського канціоналу. Туди ж потрапили дві пісні, перекладені Яном Зарембою з чеської мови. 1563 р. був надрукований Несвізький пісенник, виданий Матвієм Кавечинським і друкарем Даніелем з Ленчиці; сюди увійшло

[1] Dobżycki S. Kolędy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek.— Warszawa, 1930.

40 псалмів і 110 пісень та світських кантів з нотами. Паралельно був виданий «Додаток» до Несвізького пісенника; перевидання останнього було здійснено у Вільні 1594 р.

На початку XVII ст. з'являються любчанські [2] збірники (Катехизми, Канціонали). До нас дійшли відомості про Канціонал поета Соломона Рисінського (1614 р.) і збереглися канціонали 1618 і 1621 рр. (останній виявлений у відділі рідкісної книги Бібліотеки АН Литви). Серед раковських [3] соцініанських та аріанських пісенників слід назвати: 1) Psalmy Dawidowe przekładania ks. Macieja Rybińskiego. Na melodie psalmów francuskich urobione...— W Rakowie, 1605 ; 2) Krystof Kraiński. Katechizm...z pieśniami.— W Rakowie, 1624; 3) Macieja Rybińskiego Psałterz.— W Rakowie, 1624.

Серед слуцьких видань того часу відзначимо: 1) Pieśni nabożne Rzymskiego Kościoła, 1674; 2) Dziennik, t. i. krótki sposób modlitew każdodziennych.— W Słucku, 1674; Збірник М. Бенкена — Duchowna muzyka w sercu Chresciańskim Panu brzmiąca (без року і місця видання). Нарешті — низка віленських видань: 1) Katechizm....z modlitwami, psalmami, piosnkami... (Вільно, 1594; друге видання — 1598); 2) Sudrowius Stanisław: Katechizm z.... psalmami y piosnkami... (Вільно, 1600); 3) Polski z litewskim Katechizm... z modlitwami, psalmami i piosnkami... (Вільно, 1598); 4) Parteromelica albo Pieśni nabożne o Panni Najśw[ietszej] miasta Wileńskiego przez Walentego Bartoszewskiego (Вільно, 1613).

Усі ці збірники і насамперед Канціонал Яна Гуса, який уже в XV ст. був звичною книгою у домах освічених білорусів і українців, є зразками як за змістом і жанровим складом (з урахуванням особливостей православної та греко-католицької конфесій), так і суто формальними зовнішніми ознаками — формат, оправа, шрифт та ін., для друкованих і рукописних східнослов'янських збірників кантів і псалмів, зокрема, Богогласників. У почаївські видання увійшли не лише українські та білоруські псалми-колядки, а й також польські колєнди і пасторальки. Тексти деяких з них є перекладами з латинської мови — наприклад, № 18 «Angelus Pastoribus dicit vigilantibus» («Anioł trzody pasącym zwiastował»). Відома польська колєнда «W żłobie leży», дуже популярна в поляків, білорусів та українців, вміщена під № 17. Взагалі, весь колядковий матеріал збірників, і ширше, весь обширний цикл різдвяних псалмів-колядок того часу можна вважати спільним для усіх трьох народів, які довший час перебували у близьких територіальних, культурних і мовних контактах. У збірнику вміщені також різдвяні псалми, що замінили польські колєнди (№ 16, 19); при цьому уточнено: «інші пісні на Різдво Христове. Замість небогоугодних звичайних коляд, що служать для простішого співця». Однак і ті, «для простішого співця», є такими ж народними, поширеними в побуті й внесені в численні рукописні та друковані збірники кантів і псалмів.

Різдвяні псалми-колядки виділяються серед духовних кантів особливою поетичністю тексту, багатством і різноманітністю тематики. Вони об'єднані у своєрідний широкий цикл із властивими їм яскравою неповторністю та емоційністю, теплими почуттями, безпосередністю, глибокою щирістю і драматизмом.

Основним їх змістом є Різдво Христове та його атрибути: зірка, що засяяла на небі при появі на світ дитини, три перські царі, що приносять дари — ладан, смирну і золото; пастухи, які першими засвідчили народження дитини. Як контрастний елемент до цієї радісної події звучить нагадування про царя Ірода, що шукає дорогу до новонародженого. Цей головний сюжет різдвяних псалмів-колядок трансформується щораз по-новому, отримуючи і своє нове мелодичне втілення.

[2] Любча (Любеч) — містечко на Гродненщині.
[3] Раков — містечко на Мінщині.

Лірико-драматичною кульмінацією усього циклу стають псалми-колядки про побиття Іродом немовлят, зокрема «Глас слишан в Раме», «Не плач, Рахиле», «Престани, горце, вифлеемска мати». Вступним розділом до циклу можуть бути благовіщенські псалми. Серед них «Бившу Ти, Маріє», «Виде Бог, виде Творець», «Послан був в літа», «Прийде архангел в Назарет, до Діви» та чимало інших.

До почаївських Богогласників 1805 та 1825 рр. увійшло 24 різдвяні псалми-колядки і п'ять польських колєнд і кантичок. Порівняння їх змісту з рукописним супрасльським Богогласником 1741-1745 рр. виявляє значні розбіжності у змісті. Збігаються псалми «Не плач, Рахиле», «Цвіт мисленний днесь ся родит», «Страни всего світу, слиште», «Всевишній родився под літи», «О предвічний Боже», «Нова радость світло ся явила». Ці псалми не тільки увійшли до багатьох збірників кантів.

Більшість їх дотепер побутує у домашньому музикуванні на території України та Білорусі. Треба відзначити, що з почаївських Богогласників до збірників кантів і псалмів увійшли лише окремі зразки. Це пояснюється насамперед тим, що основна маса їх була розповсюджена на території України та Білорусі і закріплена в народному музикуванні за практикою колядування, ходіння із зіркою, а в Білорусі до того ж пов'язана з ляльковим театром «батлейкою», а також із спектаклями шкільної драми. Це дає змогу говорити про українсько-білоруську спільність багатьох різдвяних псалмів-колядок. Розмаїтість змісту збірників вказує на багатство цього жанру, а також на улюблені зразки на певній території України чи Білорусі. Декілька псалмів-колядок з почаївського Богогласника створено пізніше, тому в більш ранні збірники вони увійти не могли.

Серед популярних псалмів-колядок, що увійшли до почаївських Богогласників, назвемо такі: «Бог натуру хотяй ізбавити», «Весела світу новина», «Не плач, Рахиле», «Небо і земля нині торжествують», «Виде Бог, виде Сотворитель», «Цвіт мисленний днесь ся родит», «Страни всего світа, спішіте», «Превічний родився», «Стань, Давиде, с гуслями», «Вселенная, веселися», «Христос родися, Бог воплотися», «Дар нині пребагатий», «О превічний Боже», «Нова радость світу ся з'явила», «Ниңє, Адаме, возвеселися». Із супрасльського Богогласника — «Народився нам спаситель», «Новина утішна нині ся з'явила», «Патріарси, тріумфуйте», «Ангели, знижайтеся, до землі зближайтеся», «Велика радість світу ся з'явила», «Витай, Христе укоханий», а також різдвяні псалми-колядки рукописних збірників: «Ангел пастирям мовив» (польський варіант «Anioł pasterżem mówił») — «Ангельскую днесь вси радость», «Ангел з небес радость принесе во Іудею», «Весела світу новина», «Глас слишан в Раме» (увійшла в «Різдвяну драму» Дмитра Туптала), «Днесь Христос рождається від Діви», «Пастушкове, пастушкове, нового гостя знайте», «Христос ся рождає, славіте», «Шедше три царі» та ін.

В основі багатьох псалмів лежать оригінальні наспіви прославного, святкового характеру. Це псалми «Ангел пастирям мовив», «Ангельскую днесь всі радость», «Ангел з небеси радость принесе», «Боже нині Рождество», «В день Христова рождения» (на цей наспів виконують великодний кант «В день Христова восстания»), «Весела світу новина», «Возвеселися, Сіоне», «Дар нине пребогатий», «Дивная новина», «Народився нам Спаситель», «Небо і земля», «Нині, Адаме, возвеселися», «Радуйтеся, всі люди», «Славу в вишніх співайте», «Торжествуй, земле, небо, дивуйся», «Шедше тріє царі» (два мелодичних варіанти наспіву, другий — типово кантовий наспів, лежить в основі великодних кантів «Днесь земля новая», «Пасха нова красна», жартівливих — «Щиголь тугу має», «Приказав боровик» та ін.).

Поряд із кантами святкового, прославного характеру виділяється багато різдвяних псалмів-колядок ліричних, з яскраво індивідуалізованою розспівною мелоди-

кою. У них переважають мінорні тональності: «Возсиявий над солнце», «Уступуй ночі», всі «Рахилині псалми», «Дитятко ся народило», «З початку світу», «Христос раждається, славіте».

У кантах «Велможна Панно» і «Отроча нам днесь родися» маємо ладовий контраст — зіставлення мажору і мінору. На ладовому контрасті мажору і мінору базується і кант «Предвічні родился под лети». В ньому виділена розспівана «слізна» каденція на словах «о мрачних». В основі канта «Нова радість стала» лежать два контрастні наспіви; другий (білоруський?) — ліричний, проникливий, яскраво індивідуалізований. Ліризм і перевага мінорних тональностей зумовлені як самим змістом, так і євангельським переказом. Це своєрідне передбачення подальших подій — розп'яття Христа. Подібного плану і також мелодика різдвяних колядок про побиття немовлят і плач Рахилі. Очевидно, мелодиці різдвяних псалмів-колядок характерні дві основні ладові й образно-емоційні сфери. Кількість наспівів тут невелика; можна говорити про індивідуалізацію мелосу цих жанрів.

З погляду фактури та ритміки всі прославні канти моторні, з незначними внутрірікскладовими розспівами. І навпаки: ліричні — з розспіваною мелодикою, багатою ритмікою і яскравим поетичним текстом, з типовими затриманнями (найчастіше в середньому голосі при триголосній фактурі).

Окремим прославним колядкам властиві юбіляції у різних голосах — «Пастушкове», «Торжествуй, земле» та ін. Поліфонічні перегуки голосів спостерігаються у канті «Небо і земля» (гродненські Богогласники). Поліфонізований перший рядок у колядці «Престани, горце». Імітація у верхніх голосах спостерігається у канті «Христос раждается, славіте».

З погляду інформативності поетичних текстів різдвяних псалмів-колядок вони являють собою досить розгорнені композиції, яскраві, театралізовані, видовищні. Часто в їх основі лежить діалог. Їх музично-поетична строфіка багаторядкова — від 6 до 21 рядка, деякі мають три і чотири рядки. Часто мелодія видозмінює поетичний рядок по-новому, даючи йому більш розширений варіант. Для різдвяних псалмів-колядок також показовими є рядки вищого порядку, а також строфічні форми з багаторядковими приспівами (канти «Всі язици», «Пастушкове», «Небо і земля»).

Різні мелодичні варіанти організації того самого поетичного тексту дають і різні види музично-поетичного рядка. В основі побудови мелодики кантів лежать народнопісенні принципи — точна і варіаційна повторність, варіантний метод розвитку, а також способи розвитку, що походять від професійної музики — секвентність і поліфонізація музичної тканини.

У прославно-святкових різдвяних колядках використані народні танцювальні ритмоінтонації ♩ ♩ 𝅗𝅥 (анапестичні 𝅗𝅥 ♩ ♩ (дактильні), типові кантові ритмоінтонації та ритмоформули, зокрема характерна ритмоінтонація процесії у своєму основному вигляді: ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ♪♪ ♩ ♩ а також у різноманітних модифікаціях: «Всі язици», «Днесь мрак исчезает» тощо. Типовою стильовою ознакою кантів є їхня опора на західноєвропейську танцювальну ритміку, насамперед танців chorea polonica (загальна назва стилізованих польських танців) — ♩ ♪♪ ♩ ♩ , а також загальновживаний термін для алеманди, павани та ін. serra — ♩ ♪♪♪♪ ♩ 𝅗𝅥 і ♩ ♩ ♪♪ ♩ ♩ , chodzony (назва старовинних польських танців у повільному темпі й тридольному розмірі), алеманди, павани, мазурки, полонеза (інструментального і вокального) та ін. Найчастіше ритмоінтонації та ритмоформули цих танців

подані в синтезі з типово кантовими, а також із характерними народнопісенними. Так, у різдвяному псалмі-колядці «Нині весь мир іграет» ритмоінтонації алеманди поєднані з ритмоінтонацією процесії, а також із танцювальною анапестичною; «Пастушкове, пастушкове» — народні танцювальні інтонації — з ритмоінтонацією процесії; «З початку світу» — chorea polonica, serra і ритмоінтонація процесії; «Христос з Діви ся раждает» — ритмоінтонація процесії у ракоході (низхідний йонік) і основному вигляді (висхідний йонік), а також chorea polonica і танцювальні народні ритмоінтонації, «Христос раждається, славіте» — народні ритмоінтонації, chodzony і ритмоінтонація процесії; «Вси язици» — ритмоінтонації процесії, ритмоформули serra ♩ ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪♪ і мазурки ♪♪ ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 ; «Дивная новина» — павани ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | , ритмоінтонації процесії і модифікована ритмоформула мазурки ♩. ♪ ♩ ♩ ♩ 𝅝 ; «Нова радість стала» — мінорний варіант — це ритмоформула мазурки з провідною ритмоінтонацією процесії; мажорний варіант — це модифікована ритмоформула павани; «Ликующе, позиграймо днесь» — chodzony — ♩♩♩♩𝅗𝅥 | ♩♩ ♩♩𝅗𝅥 ; «Народився нам Спаситель» — алеманди ♩. ♪ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩ і народні танцювальні дактилічні ритмоінтонації; «Небо і земля» — ритмоформула танцю serra, модифікована ритмоформула мазурки і ритмоінтонація процесії; «Новий рік біжить» — ритмоінтонації і ритмоформули chodzonego 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅝 ; «Нині, Адаме, возвеселися» — модифіковані ритмоформули chorea polonica. Ритмоформули chorea polonica властиві в основному і модифікованому вигляді псалмам-колядкам «Вельможна Панно» і «Глас слишан в Раме». На ритмоформулах та ритмоінтонаціях мазурки базується мелодика колядки «Предвечни родился под лети» (формульний наспів її використаний і в інших кантових жанрах, зокрема в канті святому Миколаю «Ой хто, хто Миколая любить»); «Славу в вишних воспойте» — ритмоінтонації процесії і ритмоформула мазурки. Ритмоформули павани лежать в основі обох мелодичних варіантів різдвяного псалму-колядки «Шедше тріє царі».

У деяких псалмах-колядках провідною є емфатична ритміка (виділяє основні смислові акценти слів). Вона вказує на оригінальність та індивідуалізацію наспіву чи прагнення до неї, а також на більш раннє походження самого музичного зразка. Емфатична ритміка домінує у кантах «Дитятко ся народило», «Днесь Христос раждається от Діви», «Не плач, Рахиле», у каденційних розділах канта «Новий рік біжить», «Послухайте, що ся стало» (із зародженням дактилічної і хореїчної ритмічної стопності), «Торжествуй, земле». Часто емфатична ритміка поєднана з танцювальною: «Престани, горце» — павана, serra, chorea polonica і емфатична ритміка; «Уступуй ночі» — chodzony, модифікована ритмоінтонація процесії і емфатична ритміка; «Отроча нам днесь родився» — емфатична ритміка, ритмоінтонація процесії і ямбічна ритмічна стопність. Остання підкреслює лірико-епічний характер твору. В канті «Посмотри ж ти, человіче» поряд із провідною емфатичною ритмікою спостерігається зародження ямбічної і хореїчною ритмічної стопності. «Христос з Діви ся раждає» — емфатична ритміка, ритмоінтонації процесії і алеманди; «Цвіт мисленний» — емфатична ритміка, ритмоформула chorea polonica і ритмоінтонації алеманди.

Деякі псалми-колядки грунтуються на народнопісенних танцювальних ритмоінтонаціях, наприклад, канти «Радуйтеся, всі люди», і «Яскиня златая». Народнопісенний принцип ритмічної організації мелодії властивий також псалму-колядці «Дар нині пребогатий».

Відзначимо, що емфатична ритміка у кантах походить від ораторських прийомів. У Білорусі рацеі (орації), «павіншаванні» промовляли на коляди, у «волочебні» дні (великодні), а також на весіллях.

Розглянувши типові стилістичні особливості різдвяних псалмів-колядок, приходимо до висновку про сукупність їх музично-поетичної системи, тобто єдності стилістики.

Синтез побутового західноєвропейського танцювального мистецтва з характерними народнопісенними мелодико-інтонаційними, ритмічними, строфічними особливостями, самим принципом народного музичного мислення ще раз підтверджує демократизм цього жанру і пояснює його широке розповсюдження у народному побуті білорусів і українців. Пізніше, під її впливом, жанр різдвяного псалму-колядки частково прививсь у кантовій культурі Росії.

Лариса КОСТЮКОВЕЦЬ

ІЗ НЕВІДОМОГО ЛИСТУВАННЯ МИКОЛИ ЛИСЕНКА З ГАЛИЧАНАМИ

Епістолярна спадщина Миколи Лисенка багатюща, але ще не до кінця виявлена і вивчена. На те були відомі причини.

Відзначаючи 150-й ювілей Миколи Лисенка, у Києві 20—22 травня 1992 р. відбулася Міжнародна наукова конференція. У Львові організація Спілки композиторів України 2—4 березня організувала науково-теоретичну конференцію. В одному з виступів Оксани Мартиненко ішлося про рукописи листів Миколи Лисенка до галицьких діячів культури, науки, освіти, що зберігаються у Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові). Відомо, що багато листів М. Лисенка до галичан опубліковано у збірнику, який упорядкував син композитора Остап Лисенко за редакцією Леоніда Кауфмана [1]. Однак деякі досі не були відомі. Поряд знайшлися в архівах Львова і Києва ще інші неопубліковані листи, які разом пропонуємо читачеві. Їх 22. Це листи до Володимира Шухевича, Олександра Барвінського, Костя Паньківського, Івана Франка, до Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

Окремо вміщуємо невідомі листи Миколи Лисенка до Модеста Менцинського, люб'язно запропоновані нам Михайлом Головащенком. У 1988 році на запрошення Королівської опери Швеції досліднику випало побувати у Стокгольмі, маючи на меті пошуки матеріалів та документів про Модеста Менцинського. Йому пощастило виявити 11 листів до відомого українського співака, що активно пропагував солоспіви М. Лисенка по всьому світу.

Зв'язки М. Лисенка з Галичиною почалися ще в 1867 році в час переїзду на навчання до Ляйпцігської консерваторії. По дорозі у Львові він познайомився з Олександром Барвінським. Відтоді почалося довголітнє листування, яке дало вагомі плоди.

На прохання львів'ян М. Лисенко написав хор на текст «Заповіту» Т. Шевченка. Так почалося створення великого циклу — «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка. За висловом О. Барвінського, «він Тарасовій пісні додав ще орлиних крил своїми композиціями» [2].

---

[1] М. В. Лисенко. Листи / Упоряд. Остап Лисенко — К., 1964. Опубліковано 350 листів.

[2] Барвінський О. Спомини з мого життя.— Львів, 1912.— Ч. 1.— С. 140.

У запропонованих листах до О. Барвінського (№ 7, 8) йдеться про постановку «Різдвяної ночі» на оперній сцені у Празі. Ще в молоді роки М. Лисенко виступав у Празі як піаніст. Ось рядки з чеської газети «Národní Listy» того часу: «Цікаву артистичну оригінальність пізнали ми в піаністі п. Лисенкові. Найбільше ж подобались українські пісні, покладені ним самим із великою пильністю і дотепністю [...], що він має вдачу до композиторства [...] маємо чималі надії на процвіт слов'янської музики» [3].

Листування М. Лисенка з галичанами є свідченням тривалих зв'язків між діячами культури по обидва боки створеного колонізаторами кордону.

Діапазон зацікавлень композитора величезний: від характеристики культурно-освітнього й політичного становища в Україні до вузьких фахових проблем і питань.

Що ми знаходимо у пропонованих сьогодні листах?

Картину тогочасного мистецького життя, умов, у яких працює композитор, відомості про його творчість. У листі до К. Паньківського зауважено: «Ви, сидячи собі в Галичині, не стямите того, як то тяжко хоч і в себе дома, пробувати без живого слова в рідній мові, під режимом, котрий в останні 2—3 місяці забороняє навіть етнографічні збірки пісень битових, простих, самих безвинних...» (№ 4) та ін.

Літературні уподобання композитора розкриваються у листі до І. Франка (ідеться про видання Кулішевих перекладів Шекспірових драм, № 6). Лист № 10 характеризує контакти з Науковим товариством ім. Шевченка у Львові. Це подяка за надання М. Лисенкові звання почесного члена Товариства.

У листах до М. Менцинського з вдячністю мовиться про пропаганду української музики в Європі (№ 14), про зацікавлення композитора шведськими і німецькими піснями (№ 17). «Незмірно Вам вдячний,— пише М. Лисенко,— за Ваш патріотичний вчинок, що Ви серед чужого люду пропагуєте наші національні співи і мою почасти творчість» (рядки з листа № 20).

Листування М. Лисенка має значну історичну, суспільно-культурну і громадянську вагу, даючи дуже багато як до пізнання особи композитора, так і для розуміння його часу.

Активні творчі зв'язки М. Лисенка з Галичиною мали величезний вплив на формування концертного життя цього краю, засвідчуючи «гідного представника композитора європейського масштабу з великим талантом, творчість якого овіяна духом національної пісні, є цвітом довговікової музичної культури українського народу» [4].

Сьогодні повертаємо людям втрачене, загублене, забуте, недозволене. Розширилися контакти з зарубіжжям. Особливий інтерес становлять відомості про вшанування творчості композитора в різні роки, відзначення його пам'яті у Львові, наприклад, 100-річчя від дня народження М. Лисенка. Василь Витвицький, який проживає у США, згадує: цікаве «його багате листування з О. Барвінським, В. Шухевичем... Сила-силенна експонатів свідчила про справжній культ Лисенка та його музики в Галичині» [5].

Листи у публікації подані за хронологією. Збережено правопис оригіналів. У квадратні дужки взято те, що розшифрував упорядник.

Галина БЕРНАЦЬКА

---

[3] Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко.— К., 1992.— С. 44.

[4] Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 505.

[5] Витвицький В. Музичними шляхами.— Мюнхен, 1989.— С. 97.

№ 1

ДО ВОЛОДИМИРА ШУХЕВИЧА [1]

[Не раніше 1891 — не пізніше 1895 рр.] *

Шановний Добродію!

Будьте ласкаві, поможіть мойему Доброму і патріотичному землякові, панові Шрагу [2] віддати грошову пренумерату у редакцію «Правди» [3] й «Народа» [4], и перекажіть йім прозьбу пренумеруючого, щоб аккуратно висилали свої числа у добре запакованих кувертах; хоч це й дорожче буде,— дарма! аби доходило. А як враз з сим шан[овний] земляк зашле яку допись або росправу до якої з цих редакцій, то віддайте ласкаво й взагалі дайте йому змогу зноситись безпешне й постійно з цими редакціями, бо без посередника йому ніяково, яко оферту чоловікові зноситись з редакціями, органи котрих заборонені цензурою в Росії.

«Бьють пороги» [5] й пісньню одібрав, а «Коцького» [6] ще.

Щиро витаю вас

М. Лисенко

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 11, спр. 4810, арк. 1. Автограф.

№ 2

ДО ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО

11/I, [18]94 р.
Кіев, Маріинско-Благовещенская ул., № 105.

Високоповажний Добродію!

Допіро тільки маю змогу вислати Вам увесь надібок на перше число «Дзвінка» [7]; треба було обраховати це діло добре, запросити і педагогів і мудреців, аби «Дзвінок», а надто перші числа вийшли з усіх сторон догідними.

Формат і визерунок Вам висилаю; (цю — хвилину жду від худоги, коли на сегодні він спізниться, то другою почтою вишлю), на всякім разі майте на увазі, що формат має бути такий, як зложити «Дзвінок» вдвоє, посередині.— Тут іще бажаним, щоб стрічечки були переділені на двоє, тоб-то, щоб друк ішов на сторінці у дві шпальти (коротчу стрічку легше дитині читати) — тільки зверніть увагу, щоб при тому друк був стисліший (то-б, щоб більше містилось на аркуші). Або ще й так: речі для менчого віку дітей, наберати таким шрифтом, як друкувався «Дзвінок», а для більшого віку — дрібнішим.

Ото-ж ми Вас, шановний Добродію, і засилаємо на все це число (конечно в 2 аркуші) **весь надібок з лихвою. Та коли-б він не вмістився

* Дати не подано. Очевидно, лист написаний не раніше 1891 р. (рік написання «Пана Коцького») — і не пізніше 1895 р. (журнал «Народ» виходив упродовж 1890—1895 рр.).

** Тут і далі підкреслено в оригіналі.

у 2 аркуші, то ми в двох розправах «Галілей» і «Проводи» зробили розділи на 2 числа, знати їх можно надруковувать «Зоря натхнення» *— конечне на два числа.

Тут маєте надібок і для дітей від 8 — до 10 літ («Про що дзвонив дзвінок», «Розповідь чаінок», «Байка», «Буланко», «Роберт», «Дещо звід-усюди») і від 10—14 («Зоря натхнення», «Про воду», «Галілей»). Хоча й і ці останні ми складали так, щоби і малі діти, при тлумаченні батьків, могли легко зрозуміти [...] ** все ж перевага виходить за меньшим віком.

Другі числа будуть може си розуміти зложені ще краще, бо більше часу, а тут — хапанина була.

Далі не маю від Вас, шановний пане, відповіді на перший мій лист, чи згода на наш проспект і на наш напрямок? і чи ви сповістили або сповістили їх о новім зрості і о нових силах «Дзвінка». Як тільки відберу від Вас одповідь, що згода, то зараз же Вам висилаю 30 рубл[ів] на січень, і таку-ж суму Ви матимете щомісяця за подвоїння «Дзвінка», поки передплата не окупить сама (себ-то підбильшитця на 100 пр [имірників]).

На пак-же не згода, то просимо всі Вас становчо, аби сёго надібку, який Вам засилаю,— Ви не давали ні на «Дзвінок», ні нікуди. Всі автори бажають і грошима, і працею піднести угору повинно «Дзвінок».

Коли перше число вийде, то Ви, крім всёго, вишлете ще до Києва на чіе-небудь ймення, краще кількох, примірників з 50 задля реклами.

Прошу уклінно і я, і все товариство редакційне, відповісти мені, найскоріше — з першою почтою.

Маємо два чудових художа, які з великою охотою будуть давати малюнки.

Віншуємо Вас з святами і зичемо всего найкращого [...] ***

З великою повагою і шанобою, і прихильним — назавсіди

редакція: Мих[айло] Старицький
Мик[ола] Лисенко
Людмила Старицька, Леся Українка

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 11, спр. 2636, арк. 2. Автограф.

№ 3

ДО КОСТЯ ПАНЬКІВСЬКОГО [8]

1/12 XI, [18]94, Київ

Високоповажний Добродію!

Засилаю на Ваше імья 3 карбованці. Будьте ласкаві, віддайте йіх од мене в редакцію Товариства Наукового им. Шевченка; це єсть моя річна вкладка. Перекажіть йім з ласки, що я маю лишень два випуски. III-го ще не бачив. А чув, що вже у IV має небавом вийти з друку.

* «Посилається половина, яка і мусить бути осн[овно] надрукована, а друга половина пришлеться на друге число» [Прим. автора].

** Так в оригіналі.

*** Далі слово написане нерозбірливо.

Крім того позаяк у нас у Києві нема змоги набирати «Зорю» [9] на своє имья, бо одинаково не доходить, а тим часом по менчих провінціальних містах як от Чернигів, и селах та містечках «Зоря» й инчі часописі безперечно доходять, то я й нагадався побірати собі «Зорю» через Чернигів. Ось по такій адресі висилайте «Зорю», а відтіль уже мені пересилатимуть.

Черниговъ. За Красивымъ мостомъ

п[ані] Дорошевской Е. Нтл., Евгенію Тимченку [10].

Ото й буде для мене.

И почніть Ви з ч[исла] 8-го, бо я маю лишень 7 число, а мені цікаво ті числа мати. Рахунки будете мати зі мною як звичайно при кінці року. Як ще здобудемо кілька адрес у Чернигові, то й другим будете висилати.

«Облога Буші» [11] перекладається и буде незабаром висилатися. Це річ пона.

Я вже давненько (11-го октября) одіслав гроші решту, що залишилися від закупки народ[них] струментів для Центр[ального] Виділу минулої Вистави Львівської. Вислав суму 34 р. 28 коп. на имья добродія Вол[одимира] Шухевича, щоб він з ласки передав ці гроші тим полякам з Центр[ального] Виділу Ви[стави], котрі мені свого часу висилали сі гроші. И ось доси від пана Шухевича не маю найменчої звістки, що гроші прийшли до нього и що він оддав йіх, кому те належиться. Будьте ласкаві, довідайтеся що се у В. Шухевича и сповістіть мене, коли йому нема часу. Я вже й то профес[ора] Г[рушевського] просив об тім, так від нього не маю доси вістки.

Перекажіть за одно п[анові] Шухевичу, що переписую для «Бояна» [12] 2-у свою кантату хорову з солями [13], и як перепишу,— одішлю до нього.

Зробіть же з ласки усе те, що прошу.

З щирим і глибоким поважанням до Вас, Шановний Добродію

М. Лисенко.

P.S. А де тепер саме д[обродій] Вахнянин [14], чи в Відні, чи в-ві Львові?

ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. І, спр. 393, арк. 1—2. Автограф.
Опубл.: Несен В., П'ятигорова А. Листи М. В. Лисенка // Вільна Україна (Львів), 19 вересня 1959 р., № 221 (фрагмент).

№ 4

ДО КОСТЯ ПАНЬКІВСЬКОГО

30 грудня [18]94 р., Київ

Шановний Добродію, пане Паньківський!

Дуже мені болізно удаватися до Вас з докорою за те, що не зауважили моєї просьби. Я зовсім виразно писав и на отецькій до того мові, и прохав висилати мені «Зорю» на Чернигів на адресу по перве д[обродія] Тимченка, а вдруге Самійленка [15]. И коли я се писав, то ще я си іще додавав, що бажано мати «Зорю» не з останніх, чергових чисел, але з числа 8, тоб-то з того, з якого у нас обвістилася на єї заборона, и з якого я вже не читав більше

«Зорю». Писав ще, що рахунки грошові за пренумерату зложу, як звичайне завжде я те робив, при кінці року.

Натомість з Чернігова мені прислали лишень числа 21, 22 и 1 або 2 останні. Попередні ж числа зовсім не були вислані. Хиба ж чейже не заслугую я на увагу редакції Вашої?

Хиба ж цілими роками від самого настання «Зорі» не пренумерував я її?

Не вийшла таки и остання моя робота в «Зорі» про людові струменти музичні на Вкраїні не мав аж стільки ваги, щоб так неуважно і незвичайно віднестись до прозьби одного з ревних пронумератів за всі роки «Зорі»?

Елементарна вдячність мусіла б підсказати редакції и її близшому чинникові, що так з людьми прихільними и не безкористними негаразд робити.

Ви, сидячи собі в Галичині, не стямите того, як то тяжко хоч і в себе дома, пробувати без живого слова в рідній мові, під режимом, котрий в останні 2—3 місяці забороняє навіть етнографічні збірки пісень битових, простих, самих безвинних, забороня в «Кієв[ской] Стар[ине]» [16] розмови в 10 слів на укр[аїнській] мові, забороня сказати про померлого 10 год назад Профес[ора] Кистяковського [17], в його біографії, що він був родом українець и в молодих ще літах одзивався любовію до своєї мови. Тямите ви се, під чим ми живемо? А ви так любьязно увзгляднесте наші прозьби!..

Здоровлю Вас з Новим Роком.

З поважанням зостаюся

М. Лисенко

ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 393, арк. 3—4. Автограф.
Опубл.: Несен В., П'ятигорова А. Листи М. В. Лисенка // Вільна Україна (Львів), 19 вересня 1959 р., № 221 (фрагмент).

№5

ДО КОМІТЕТУ ПО ВШАНУВАННЮ ПАМ'ЯТІ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Київ,
30. VI. [18]98 р.

Високоповажне Добродійство!

З сердечною вдячністю приймаю за для себе яко ознаку високої шаноби від комітету Наукового Товариства имени Шевченка запросини до особистої присутности на святі Котляревського. На превеликий тільки жаль не можу запевно обіцяти свій приїзд, бо залежу як и завжди, від служби коронної.

Якщо здобуду собі відпуск на тих пару днів, з великою охотою приїду.

Що до прозьби Шановного Комітета уложити за для свята кантату до слів Т. Шевченка «На вічну памьять Котляревському» [18], то на це скажу, що покваплюся спробувати сили, як що вийде шо путнье на мій погляд — віддам на публичний осуд земляків, як же ні — не здивуйте й не ремствуйте.

Що до заохочення українських земляків до участи в сьому всеукраїнсьому святі, то це є найближчий, здається мені, обовьязок Комітета вда-

тися з запросинами до людей, які маються на повазі: писателів, артистів укр[аїнського] театру.

Свідчуся глибоким поважанням до Високого Комітету.

М. Лисенко

ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 393, арк. 5. Автограф.
Опубл.: Несен В., П'ятигорова А. Листи М. В. Лисенка // Вільна Україна (Львів), 19 вересня 1959 р., № 221 (фрагмент).

№ 6

ДО ІВАНА ФРАНКА

Київ, 26 вересня 1899 р.

Високоповажний Добродію!

Листа Вашого одібрав. Дякую сердешно за ту участь, якою прислужилися безпомічному, без'язикому знайомому нашому, що наважився з російською самою мовою «произойти всю Европу».

Про д[обродія] Тобілевича немаємо тута жодної чутки й вістки.

Дуже вдячний Вам, що при нагоді обмалювали ситуацію місцеву галицьку відносин до стогобіцьких людей и взагалі висвітили по змозі темні сторони, у яких ми повертаємось з нашими баглаями и ледарством. Проте суть люда, котрі лукаво, вислухавши, підозрівають в нещирості, замовляють, мовляв, зуби, а про те свою справу ведуть. Ну, та на всякого недоумка не начихаєшся.

Буду адже з Вами розмовляти в справі видання Кулішевих перекладів Шекспірових драм. Тільки на сампеперед умова вислухувати и порозуміватися без образи, а цілком об'єктивно.

Я вельми ціную Вашу працю біля того видання и нікому б не віддав либонь иншому заходів коло такої роботи. Але, цілком стаючись на щирість и певність ваших слів, щодо хиб перекладу: непотрібних москалізмів, особливе які лехко даються до заміну укр[аїнськими] словами, до розводження тексту Шекспірового массою переобразів, які підтинають силу — міць первотвору, все ж — не з особистого лишень голосу, але підкріплений прозьбою наших, літературного фаху людей, просив бим виправляти сей переклад надзвичайно обережно, де вже,— просто кажучи,— змоги нема зоставляти в тій редакції, яка надана Кулішем. Як не як (правда не з пересвідчених останніх років життя й діяльності Кулішевої) його праця, стиль роботи, його поводження з народнім словом — все це певні святощі, якими поневіряти й гребати ніяк не слід. Хай кращче ці хиби часом яскраво вразять читальника своєю неотесанністю, кивальством, зухвалим уживанням на чолі чужого, немов з бравади, слова,— його критика безстороння зачепить, осудить, а підроблювати скрізь, усюди, ні це не повинно бути. Чи так, шановний мій Добродію? Ви, певне, яко видатний наш письменник, погодитеся у цьому зі мною. Я ж хочу, у припадкові такому, де вже не можна ніяк полишити тексту Кулішевого, разячого не відповідною передачею гадок Шекспірових, так уже — звичайно з вашою художньою здібностю і таланом треба руку прикласти, и то тонко, у Кулішевому дусі, а здебільшого я б устоював за

недоточність первотвору. Повторюю ж Вам, я порозуміваюся з Вами, промовляю спільний більшости вкупі зі мною дезідерат и гадаю собі, що не може й не повинно викликати вашого ображення, обурення. Ваша передмова до кожної драми и освітлення творів з погляду сучасної європейської критики так нами усіма прочитані, як не дасться й вимовити, лишень зі взгляду на виправлення тексту и долучення нового — спільна прозьба, яку вже я мав нагоду казати Вам, зостається пожаданою.

З одного приміру вами наведеного я вже постеріг, що навіть деякі слова не мають тут и у вас однакового розуміння. Ви наприкл. слово вгонобити вважаєте за идентично вшанувати, пригостити. У нас же це слово кажуть в смислі умовити, уговорити, ублажити: «ніяк, нічим його не вгонобиш», або: «в силу-силу вгонобили його». Бачте з сього, що тут розуміння цілком у нас инче, ніж у вашому товмаченю. Таким побитом деякі вирази и речи сьогобіцького Куліша можуть здаватися тогобічанам в зовсім инчому освітленні в инчому змислі. Ну, королиця, зам. королеви — це цілком поділяю непотребу такого вульгарізму. Вже з народ[их] уст скоріше «королиха» (у веснянці «А короля нема дома, королиха сама дома — одчиняй ворота») — А для чого ж ви не хочете ужити Кулішевого правопису, звичайно не такого, який трапляється часом у його останніх творах, де він и фонетіку и стильольогію ужива мішаною и здається ъ навіть подекуди. Але давня Кулішівка [19] відзначалася простими и в значній мірі льогичними прийомами.

За одно молю ще вас и благаю: Бога ради не кажіть ви в передмові ниде йідного слова про зміни й додатки пороблені вами. Крий Боже, Кулішиха живцем мене зъість, бо вона ж мені оддавала ці драми під конешною умовою ніде не зміняти слово, вираз щоб не було. Вона на всю Россію мене ославить, заплює, оскандалить, яко чоловіка, який божественні глаголи зважився виправляти, що святощі втоптав у болото и т. инче. За єю, звичайно усе, що доти мовчало, залементує и — тоді смерть, неслава, прокльоння. Не кажу вже, що запотрібує назад рукописи, заборонить далі друкувати и стане «посліднєє гірше первого». Крий Боже, Добродію, згадати навіть про се. Ви лише убьєте и всю справу повалите без воріття. Розповідайте у передмові ващій, трактуйте переклад Кулішів відповидно первотвору Шекспіровому, давайте [...] * тим або іншим ротам, але про ваше власне рукоприкладство ховай Боже: — ні пари з уст! Молю вас о це, благаю!

Коли Вам Т -ко писав (я в той час робив по Україні хорову концертну подорож) и поділяв у розмові з вами право широкого рукоприкладства у виправленю хибного текста, то, яко чоловік заинтересований, він міг и помилятись, а за ним, може й инчі люди, отож мені довелося останнього листа вашого читати теж прилюдно, в присутстві там проф[есора] Колесси, и всі зголосилися в одно просити вас ужити таких прийомів, які я раньше казав вам. Казали просити твердо, настирливо, увзглядности морального потрібування, відповідно померлого трудовника.

Д[обродій] Грушівський перебувая у нас на раді у Київі, мав спосіб зібрати земляків, висвітлити сучасну ситуацію галицьких обопільне відносин партій і своє становище, яке він займає при тому. Запитував людей, одпо-

* Слово написане нерозбірливо.

відав на запитання, и врешті нарікань жадних не перечув. Подробиці він вам [...] * розскаже.

Найгірша слабість наша, попри спеціальній инертності и байдужості, плести плетки по за очі, по за спиною того або тих, кого ми осуджуємо, а на віч — у мовчанку грати; не бажати вияснити собі справу на щиро, на ясно, а шепотіти на ухо сусідові і «а хоч він и каже те и те, а все ж те не чути: одно каже, инче дума». Оце і я барбарити азіятум рабів невільних, грязь Москви, Варшавське сміття. Ох, тяжко так жити!

Хорони ж Вас Боже у вашій спасенній праці!

Витаємо вас обох удвох из жінкою.

Щиро и незмінно Вас шануючий

М. Лисенко

Архів Інституту української літератури ім. Т. Шевченка, від. рукописів, ф. І. Франка, № 31620, арк. 1—4. Автограф.

№ 7

ДО ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО

Київ 16/29 УП, 1900 р.
Маріинско-Благовещ[*енская*]
№ 95

Високоповажний Добродію!

Д[обродій] Шраг переказав мені, ніби трапитися може якась нагода поставити мою «Різдвяну ніч» [20] на оперній сцені у Празі. Чи є тому правда? І що для того потрібно? Чи лібрретто, а може клявіраусцуг опери? И все це до кого заслати, до Вас? Як одержу повну відомість, то вишлю. Чи правда тому, ніби була звістка у Галицьких, здається, польських часописах, що Поляки хочуть у цьому серпні теж виставити «Різдвяну ніч». Це мені казав Паньківський, що десь вичитав у часописах. Очікуючи з ласки звістки від вас, заручаюся глибоким до Вас поважанням

М. Лисенко

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. II, спр. 1687, арк. 13. Автограф.

* Слово написане нерозбірливо.

№ 8

ДО ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО

Київ, 25/XII. 1900 р.

Од щирого серця и Вас на взаїм, Високоповажний Добродію, здоровлю з Різдвом, а на Новий Рік и з новим століттям! Що то дасть моїм пригнобленим, слабим, о[д] чайдушним? [...] * Цікавлюся [...] **, як то «Різдв[яна] ніч» буде ляхами виставлена, спів и музика, видається мені, будуть задоволяючо виконані, але як вони вибачуть наші типи козачі: Голови, Чуба, Вакули, ляка-коміка, які йім взагалі цілком чужі і невідомі. Буде певна велика нісенітниця! Я писатиму д[обродію] Шухевичу, щоб дав Вам орк[естрову] партітуру, але йім насамперед потрібніший Clavierauszug, а не орк[естрова] партітура. З глибоким поважанням щирий покірник

М. Лисенко

ЛНБ АН України, від. рукописів. ф. 11, спр. 1687, арк. 11. Автограф.

№ 9

ДО ПРЕЗИДІЇ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА

15 жовтня 1904 року

Високошановне Товариство!

Київ збирається святкувать 5-го грудня сього року ювілей Івана Семеновича Левіцького.

Оповіщаю Вас про се, щоб і Ви з земляками змогли приєднатися адресою, чи як иньше до пошанування видатного письменника України, робітника на ниві просвіти і свідомости українського люду.

М. Лисенко ***

ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. І, спр. 393, арк. 8. Автограф.
Опубл.: Несен В., П'ятигорова А. Листи М. В. Лисенка // Вільна Україна (Львів), 19 вересня 1959 р., № 221 (фрагмент).

---

* Крапки в тексті.

** Слово написане нерозбірливо.

*** У фонді № 309 (НТШ) зберігається цілком ідентичний за змістом і датою написання лист М. Лисенка, адресований: «Високошановна редакція». Очевидно, йдеться про редакцію «Літературно-наукового вістника». Див.: ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. І, спр. 393, арк. 7. Автограф.

№ 10

ДО ПРЕЗИДІЇ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА

Київ, дня 3-го падолиста
1904 року

Високодостойному и поважаному
Науковому Товариству имени Шевченка у Львові

Грамоту на Почесного Члена Наукового Товариства им. Шевченка за труди на полі української музики приймаю з великою душевною подякою. Именування так вважаю високим щастям и гордістю для себе.

Микола Лисенко

ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 393, арк. 9. Автограф.
Опубл.: Несен В., П'ятигорова А. Листи М. В. Лисенка // Вільна Україна (Львів), 19 вересня 1959 р., № 221 (фрагмент).

№ 11

ДО ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО

17/II. 1908 р., Київ

Високоповажний Добродію!

Партітури 4-х актів «Різдвяної ночи» я висилаю Вам на руки. Оддаєте йіх, коли з'явиться потреба, на самперед треба би з йіх скопіювати партії інструментальні і дублікати и тріплікати.

Треба ж додержати світових обовьязків, що коли господарь-діректор має бажання й замір виставити яку сценічну річ, то він особисто листом удається до автора тієї речі, чи то твору, який мається виставити. І я б думав, що панові Геллерові [21] треба б озватися до мене листом, в якому він би просив мене о виставу моєї опери і о оркестр[ової] партітури. Бо хто зна, як там далі буде, але це діється про оказію, щоб не було приводу сказати, що мені [...] * той твір до вистави, але ж не мав дійсно до того ніякої охоти. Все ж це єсть мостиві пани ляхи, які рахуються з європейськими звичаями відносно таких же мостивих панів, як вони сами, а з українцями кат йіх зна. Для того я б бажав одібрати листа від добр[одія] Геллера, в якому хай він мене просить о дозвіл виставити мою оперу «Різдвяна ніч» (Rizdwiana nicz). Такий лист не пошкодить ділові, а береженим бути ніколи не завадить. Не знаю, як Ви, Високоповажний Добродію, дивитесь на це діло, а я так дивлюсь.

Попередник п[ана] Геллера, добр[одій] Павліковський [22], був кажуть особою ідейною, та й то справа з «Р[іздвяною] н[іччю]» на казна що перевелася, а цей добродій може бути є спекулянт та й годі.

* Слово написане нерозбірливо.

Увертюру я оддав переписати і тоді вишлю Вам.
З високим поважанням зостаю до Вас щирим покірником

М. Лисенко

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 11, спр. 1687, арк. 7—8. Автограф.

№ 12

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 9. XII. 1903 [*р.*]

Високоповажаний пане Добродію!

Прийміть з ласки ознаки високого поважання й наглибшої вдячности моєї за ті сердечні стрічки, якими вшанувалисте мене під час Львівського святкування 35-літ[нього] мого ювилею. Жалував притяженне й тоді й доси жалую, що не мав нагоди особисто пізнати Вас, Високоповажаний Добродію, такого великого, знаменитого півця-митця, яким уявляю Вас з розповідок земляків, що мали нагоду чути Вас. Не тратю надії якось здибатись з Вами, пізнати Вас з артистичного взгляду і може почути Вас. Чи вжем Високоповажний Добродій не заїде коли на Вкраїну, загалом в Росію? Дуже б бажано діждати Вас в нашім краї.

Надячись таким гарячим бажанням бачити й чути славнозвісного, знаменитого европейського артиста, я прошу прийняти Вас глибоке моє поважання й щиру, сердечну подяку за Ваше щире привітання.

М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.
Опубл.: Головащенко М. Микола Лисенко: листи співакові // Культура і життя (Київ), 21 березня 1982 р., № 12.

№ 13

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Чернівці, 7 мая н. ст. [1]*904* [*р.*]

Високоповажаний Пане Добродію!

Як бачите, я Вам пишу з Чернівців: куди я прибув на пару днів продірігувати концертом «Буковинського бояна» [23], що урядив концерт з моїх творів, шануючи 35 л[ітній] ювілей моєї музичної діяльности.

Все б нічого, і хори совісно розучили свої речі, тільки капелія військова, що її найняв на ролю симф[онічного] оркестру верне од себе, бо не витримує найменшої критики.

Дякую Вам сердечно, що сте реклямуєте в далекій Німеччині мої вокальні твори; тільки ж Ви, певне, транспонували «Гетьмани, гетьмани» [24]

задля тенора. Як же німці прийняли музику? Чи вони її втямили? Нічого не видко з рецензії. Тішу себе гадкою, що колись допоможе Бог нам вкупі виявляти й інтерпретувати українські твори. Коли б, приміром, у Відні довелося демонструвати хори й солоспіви. Ця гадка займає багатьох, і дасть ся вона до зреалізування.

Поручаюся Вашій ласці і свідчуся глибоким поважанням до Вас

М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.

№ 14

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 16. VI. 1904 [*р.*]

Високоповажаний Пане Добродію!

Дуже радий вволити Вашому бажанню, і лист мій, певне, дійде пізніше, ніж одібрані твори мої достануться Ваших рук. Здебільшого там суть твори пізнішого видання, а деякі навіть останніми днями повиходили з друку. На превеликий жаль, більшість вокальних творів моїх на текст Шевченка з драматичним змістом, як ось: «Молітесь, братія!» (з «Гайдамаків»), «Ще як були ми козаками, а унії не чуть було» [25] — написані на мужній голос, баритон. Але у цьому разі можна ж завжди транспонувати на 1,5—2 тони вгору для тенора, так само як і «Думу» з «Невольника» [26]. Для того межи висланих Вам річей цих двох Ви і не знайдете, але коли бисте цікавилися і захотіли мати, я радо вишлю. Особливо тая промова благочинного (Каноніка, по вашому), це є ціла епопея вокальна, і по силі дужча од «Думи».

А де ж Ви, Добродію, чулисьте мою «Рапсодію» [27] (себто фортеп'янову) і знов Moment de deséspoir (ту, що Ви охрестили «З хвиль розпуки»)? Певне ж, хтось грав, але хто і де грав?

Бажав бим дуже почути справедливий Ваш присуд о заслані Вам твори. Я критики самої тяжкої не боюся й трохи, а осуд мені дуже цікавий і потрібний, бо у нас же ніхто навіть не вилає, не те, що слова не скаже, скорше змовчить. Я кажу про Київ, а в Москівщині — там і уваги не звертають на те, що в Україні діється,— чи хто пише, чи що з друку виходе.

Для того пропаганда в Європі і в Слов'янщині української творчости є річ дуже-дуже важна і для нас, малої, пригнобленої нації, вельми корисна.

Якби шановний Пан Добродій приміг з артистичною діяльністю злучити і патріотичну пропаганду хоча б почасти, де можливо, прислуга б тая була вельми висока. Ми уміємо себе замовчати, а висвітити ні!

В справі пропаганди серед широкої публічности у Відні, приміром, я цілком поділяю ваш погляд і переклад текстів українських пан Д[октор] [Іван] Франко зробив би знаменито, але ж чи відомо Вам, що в Росії закон 1876 [року] забороняє переклади з українського на всі можливі мови для того і видати ці переклади в Росії неможливо.

Дякую сердечно за розкішну фотографію Пана Добродія. Доперва я знаю вже, який П[ан] Добродій є з обличчя.

Чи не зна Пан Добродій в Галичині або краще у Німеччині якого видатного піаніста, який би зацікавивсь форт[епіанними] моїми творами і міг би перед європейською публікою інтерпретувати їх, а у нас вони лежать і ніхто, ні душа жодна, їх не грає. Останніми часами я багато видав їх.

Цілим щирим серцем здоровлю й вітаю дорогого Шановного Пана Добродія і свідчуся глибоким поважанням

Микола Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.
Опубл.: Головащенко М. Микола Лисенко: листи співакові // Культура і життя (Київ), 21 березня 1982 р., № 12 (фрагмент).

№ 15

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 12/25 вересня 1904

Високоповажаний Пане Добродію, перед кількома днями я вислав свою подобизну Вам, Шановний Добродію, до Стокгольму. Не здивуйте, Добродію, що така стара твар предстане перед Ваші очі, може, коли раніш замолоду був кращий, а тепера не та врода. Тішуся милою згадкою, що ім'я Ваше славне і на новім кону здобуде високе артистичне узнання для нашої спільної слави в пантеоні русько-українських діячів-мужів високої штуки. З глибоким поважанням здоровлю Вас і сердечно стискаю руку Вашу.

М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.

№ 16

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 28 лютого, [1]905 р.

Високоповажаний Пане Добродію!

Вельми Вам вдячний за ласкаву Вашу дораду прислати швецькі нар[одні] пісні. Я чув, вони одзначаються надзвичайне красними мелодіями. Про конфіскацію нема чого турбуватися: дійдуть безпечно моїх рук. Як собі поводитесь, чи задоволені пробуванням в Швеції? Як публичность відноситься? З глибоким поважанням до Вас.

М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.
Опубл.: Головащенко М. Микола Лисенко: листи співакові // Культура і життя (Київ), 21 березня 1982 р., № 12.

№ 17

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 5. IV. 1905 [*р.*]

Високоповажаний Добродію!

Даруйте, що так не скоро одповідаю Вам. Досить довга хвороба прикувала була мене до ліжка. Од серця дякую Вам за красний дарунок, за чудові пісні швецькі, котрими я дуже милувався, читаючи и програючи їх. Німецьких народніх пісень я цілком не знаю і не бачив видання їх, але гадаю, що швецькі кращі їх: стільки оригінального є в їх складі і краси в мельодії. Але ритміка все ж здебільшого одноманітна. Як же порівняти їх до наських пісень, українських, то наші без порівняння цікавіші, оригінальніші, мельодія надзвичайно красна, я вже не кажу про ритміку надзвичайно своєрідну, капризну. Я безпосередньо, безсторонньо суджу о красу пісень обох тих народів. Будова наших пісень і мелодійний склад їх,— це щось цілком окреме, одрубне, своєнародне, і все до європейської пісні покревне. Я Вам дуже вдячний, Шановний Добродію, що з тих збірників мав случай познайомитись з найкращими народ[ними] піснями людности німецького (тевтонського) кореня.

Дякую і за програми концерту Вашого, де я знов постеріг Ваше ласкаве простування пропагувати серед освічених європейських націй наші пісні взагалі і мої твори зосібна. Велика тільки шкода, що аудиторія Ваша не розуміла змісту співаного: адже ж Ви, гадаю, співали ті твори по-українському. Всенькі інші твори малися перекладеними на швецьку мову і навіть Чайковського твір був перекладений, а Лисенко, за браком перекладів, зоставсь не зрозумілим з сторони текста. Я Вам, здається, писав, що прохав д[обродія] Франка перекласти бодай хоч значніші твори Шевченкові, заведені у музику, але він не одповів навіть на того листа. Чи він його згубив, а чи, може, лист мій і не дійшов його рук.

Нещодавно ставив я великого концерта з численними мішаними хорами, з солістами оперними, ансамблями, з деклямацією Шевченкових творів. Приганялося все це до роковин смерти Кобзаря. Виручку чисто 500 карб[ованців] я поклав у банк, яко фонд на постанову пам'ятника Великому нашому Кобзареві у Київі.

Чи надовго Пан Добродій оснувавсь в Стокгольмі, і чи думає на літо прибути до рідного краю?

Я заангажував добр[одія] Олександра Мишугу до себе в Муз[ично]-драм[атичну] школу [28] на професора співу сольового й оперного, і він мені обіцяв у листі рішуче переїхати з Варшави до Кийова і стати профес[ором] співу. Я вважаю його за дуже доброго педагога, посідаючого дуже доброю школою.

Здоровлю Вас, Високоповажаний Добродію і жичу найліпшого здоров'я. З глибоким поважанням.

М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.
Опубл.: Головащенко М. Микола Лисенко: листи співакові // Культура і життя (Київ), 21 березня 1982 р., № 12 (фрагмент).

№ 18

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 14/27. IV. 1905 [*р.*]

Високоповажаний Добродію!

З наступаючими Великодними святами, здоровлю Вас (у нас 17/IV Великдень) і бажаю Вам універсального поспіху в артистичному фахові, бо Ваша слава є разом і наша загальна слава. Про той концерт, який Ви співали в Стокгольмі і де межи іншими точками програми подали й українські співи, наша київська часопись «Кієвская Газета» [29] подала досить обширне справоздання, з якого я й всі читаючі кияни довідалися про Ваш великий поспіх у тому концерті, про те, як цінують в Стокгольмі і голос Ваш й інтерпретацію, і зрешти, як достойно і любовно Ви висвітлили питомі пісні народні і мої вокальні втори. Дякуючи Вашому високому артистичному поспіхові враз з високим патріотичним вчинком і мого світу прибуло серед тутешньої публіки, і взагалі кожне підкреслювання шансів українського продуктивного духу й творчости в сфері штуки науки серед європейської публіки, має тут, в краї та й прецінь і в цілій російській державі, що все ж хвостом волочиться за європейською культурою і живе її світлом, велике значіння. Не знаю, дійсно, хто цей благодітель, що так до речі вписав у газеті увесь той цінний і дорогий інцидент стокгольмський, але не будь його докладної розповідки, я б, крім присланої Вами афіші, не знав би так докладно про все. Бо з откритки Вашої (переписаного листка) від 3. IV. я постеріг, що Ви й листа до мене писали з дня 19 марта (не одібрав) і листу, де спеціально про мої речі трактувалося, якогось Мих[айла] Мих[айловича] Леоновича, я теж не одбирав і не читав.

А може, ця допись у часописі «К[іевская] Г[азета]» і була того добр[одія] Леоновича? Чи сяк, чи так, але допись ця з'явилася вельми до речі, і гутірку в публіці сенсаційну певне вчинила. Мене навіть запитували, чом добр[одій] Менцинський не приїде у Київ концерта дати? Я й сам охочий дуже таке запитання поставити, але, звичайно, мусив би додати, що для концерта є свої спеціальні терміни, свій сезон і між ними найдогідніший і найліпший в місяці лютому, коли у Київ з'їздяться обивателі під час контрактового ярмарку.

З дописи довідавсь я, що Стокг[ольмський] Корол[івський] театр зробив з Вами контракт на дальші два роки. Щасти Боже! Коли б та Бог благословив і до нас в оперу завітати гастрольором, не по-російському, то по-русинському або по-італьянському. Адже ж, Вайда Королевич [30] співала по-польському, Гальку [31].

Щасти ж Вам Боже здоров'я, віку щасного й довгого і слави широкої, гучної, наш палкий провіднику й пропагаторе! Свідчуся глибоким поважанням і сердечною симпатією.

Ваш М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.

№ 19

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 12. I. 1906 *
(Маріїнсько-Благовіщенська, 95)

Високоповажний Пане Добродію!

Я цілком згубив Вас, де Ви єсте. У мене пропала адреса Ваша до Льондону. А далі я вже не зміг орієнтуватись. Та згадав, що Ви заангажовані на кілька років до Кор[олівського] театру в Стокгольмі і то навмання пишу Вам, здоровлю Вас з Новим Роком і жичу Вам здоров'я і найбільшого поспіху в артист[ичній] кар'єрі Вашій. П[ан] Олександ[р] Мишуга у мене професором співу в моїй Муз[ично]-драм[атичній] школі.

Микола Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.

№ 20

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

*Київ, 18 мая 1909 р.***

Високоповажний Пане Добродію!

Надзвичайно, сердечно Вам дякую за ласкаву пам'ять, о присилку німецької часописі з повідомленням о такому красному, улесливому прийманню і моїх творів, і народних пісень українських взагалі.

Незмірно Вам вдячний за Ваш патріотичний вчинок, що Ви серед чужого люду пропагуєте наші національні співи і мою почасти творчість. Як мене цікавить притяжанне Ваша інтерпретація всіх тих річей попри чудовому — як звідусіль теє чую — Вашому голосі. Здається б, за сотки миль був би полинув, аби почути чудове виконання родинних мелодій!..

З Чернівців я Вам одписав ще в Ельберфельд, дякував за звістку про той концерт і навіть запитував, здається, невже Ви в тім тоні співали «Гетьмани, гетьмани!». Чи вже ж Ви не одібрали мого листа? Писав я в господі професора д[окто]ра Смаль-Стоцького під час мого пробування в Чернівцях, де я диригував двома концертами з моїх творів.

Вашим словам я цілком спочуваю, що коли б українські співи були перекладені на європейські мови, то вони б мали поширення й узнання, відповідне їх вартости. Але ж [...] *** у цій варварській державі не вільно жодних перекладів з українського й на українське робити; спеціальний закон 1876 [року] заборонив усякі переклади. Це зроблено, звичайно, в меті ду-

* Датовано за поштовим штемпелем відправки листа.
** У публікації помилково «1904 р.».
*** Слово не прочитано.

шити й задушити продукцію українську літературну, бо й найосвіченіших народів літератури не виживають з самих оригінальних творів, лишень черпають життя з сусідніх літератур. Для того й закон 1876 [року] виданий, щоб укр[аїнська] література не животіла, а задихалася поволі.

Маю дозвіл на багато річей до співу. Тенорові номер, як вийдуть з друку, покваплюся до Вас, Шановний Добродію, вислати. Дозволений також текст до моєї 5-актної історичної опери «Тарас Бульба» [32]. Гадаю приступити до її друку.

Смерть М. Старицького, мого душевного друга, брата й співробітника, тяжко мене вразила.

Усі лібретто, на які я писав свої опери й оперети, вийшли з його пера. Він добре знав сцену й це значно прислуговувало для моєї роботи. Втрата для нашої української літератури, де й без того обмаль людей, неомірна! Молодих сил слова немає, а старі сходять з кону... Не гадаєте коли небудь переступити гряницю російську? Прийняти ангажемент в опері? Хіба в італійській, бо російських опер Ви не знаєте.

З великим задоволенням розмовився з Вами. Дуже, дуже втішатись буду, коли знов почую про Вашу славу, а враз і нашу загальну, про поширення нашої пісні, співів, значних вокальних річей серед світлої публічности європейської.

Прийміть, Високоповажаний Добродію, ознаки найглибшого і найсердечнішого поважання до Вашої особи.

М[икола] Лисенко

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.
Опубл.: Головащенко М. Микола Лисенко: листи співакові // Культура і життя (Київ), 21 березня 1982 р., № 12 (фрагмент).

№ 21

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО [33]

Київ, 29 листопада 1910 р.

Вельми Шановний Добродію!

26 лютого 1911 року минає 50 літ зо дня смерти генія України, віщого нашого Кобзаря Т. Г. Шевченка. Україна-Русь збирається відсвяткувати сей великий для неї ювілей відповідно його великому національному значінню. Програма свят, що мають одбутись на той час в Київі, складається з академії і урочистого концерту в опернім театрі. На цей концерт мають прибути гості і депутації з Галичини і других слов'янських земель. Через те в концерті сьому мусять виступати найкращі сили музичні, вокальні і драматичні. Комітет, що склався з членів Київського Українського Клубу, звертається до Вас, Вельмишановний Добродію, в цій справі з уклінним проханням — скрасити Вашою участю цей урочистий концерт.

Знаючи Вас не тілько як славнозвісного артиста, але й як щирого й свідомого українця, ми певні в тім, що Ви не одмовите нам в цім проханні і дасте нам можливість вшанувати наше національне свято нашими власними

високохудожніми силами. Весь чистий прибуток з цього концерту піде на фонд збудування пам'ятника Т. Г. Шевченка в Київі, і Ваша участь в значній мірі причиниться і до цієї всім нам дорогої справи.

За старшину клубу Микола Лисенко
писарь [підпис нерозбірливий]
Д-р Лукасевич
Л. Жебуньов
Л. Яновська
М. Старицька
Л. Старицька-Черняхівська
[підпис нерозбірливий]
О. Волошин [?]

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.

№ 22

ДО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Київ, 14. III. 1912 [*р.*] *

Високоповажний Пане Добродію!

Одібрав я Вашого цінного листа і аж сам себе ухопив за чуба... з досади-болю, чом такий проект Ваш неможливо зреалізувати. Цей речинець для концерту — при кінці мая,— це є річ цілком не можлива. Бо вже з кінцем В[еликого] Посту для концертів — finis. Од Паски зачинаєся весняний сезон, і хоч як рано в цьому році Паска припада на Благовіщення, але все одно — концертовий сезон минував. Ще сяк-так опера тягне трохи, тижнів зо два, бо скоро настали теплі дні, зараз публіка вже метушиться виїздити на дачі in's Grün, а хоч і не виїздить, то хоч збирається до виїзду. І в цей час уже їй не до салі концертової, душної: її тягне у сади, на поле. Проект, як бачите, на превеликий жаль, мусить терпіти, бо щоб виступати такому голінному європейському артистові при — не скажу порожній — мало обсадженій салі, це ж ганьба була б на всю Україну. А крім того, позаяк Ви В[исоко] П[оважний] Добродію, цілком не геть тут знані, то мусить бути широка і загодя розголошена рекляма. Для сього потрібен час, не малий час. Не кажу вже, що й ряд рецензій повинен бути видрукований для відома публичности. Концертовий сезон у нас місяця октября до середини лютого. Ноябрь з осени і січень по Різдві — це суть найкращі місяці. На горе ж ці часи у Вас, певне, завжди не вакансують, бо Ви співаєте.

Агенція концертів знаходиться в виключних руках д[обродія] Ідзіковського [34] — поляка, який у Києві має великий заклад нот, книг, дуже багата фірма, але протексує насамперед полякам, потім російським умільцям (бо він є разом комісіонером Отд[еления] Киев[ского] Императ[орского] Русского Муз[ыкального] Об[щества], за який кутас вони цупко три-

* Датовано за поштовим штемпелем відправки листа.

маються. Се значить: дійсність — негодяща, будемо сподіватись надалі, а поки що щирим серцем вітаю Вас.

З глибоким поважанням.

М[икола] Лисенко

P. S.: Друкую у Липську, у Редера [35], свою історичну оперу «Тарас Бульба». Сьогодня одібрав коректурні листи — останньої 5-ї дії. Гадаю, що влітку вийде з друку готова.

Родинний архів Івана Менцинського. Стокгольм. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. Шухевич Володимир (1860—1915) — український фольклорист, етнограф, педагог, громадський діяч, голова співацького товариства «Львівський Боян».

2. Шраг Ілля (1847—1918) — громадський діяч, присяжний повірений Чернігівської губернської управи, приятель М. Лисенка.

3. «Правда» — львівський літературно-науковий і політичний журнал, який видавав О. Барвінський. Виходив із перервами 1867—1898 р. Орган «народовців».

4. «Народ» — двотижневий ілюстрований журнал виходив у Львові та Коломиї 1890—1895 рр. за редакцією М. Павлика та І. Франка.

5. «Б'ють пороги» — кантата М. Лисенка, написана в 1878 р. на текст вірша Т. Шевченка «До Основ'яненка».

6. «Пан Коцький» — дитяча опера М. Лисенка. Написана в 1891 р. Лібрето Дніпрової Чайки.

7. «Дзвінок» — двотижневий дитячий журнал, орган Руського педагогічного товариства у Львові, що його видавав В. Шухевич (1890—1914).

8. Паньківський Кость (1855—1915) — український громадський та кооперативний діяч, адвокат, видавець, член НТШ.

9. «Зоря» — львівський літературний та громадсько-політичний двотижневий ілюстрований журнал (1880—1897), який видавало з 1885 по 1897 р. НТШ. Редагували журнал О. Патрицький, О. Калитовський, О. Борковський, В. Лукич-Левицький та ін.

10. Тимченко Євген (1866—1948) — мовознавець, гуманітарій широкого діапазону, насамперед історик української мови, діалектолог, лексикограф, автор «Історичного словника українського язика».

11. «Облога Буші» — повість М. Старицького, написана в 1894 році; 1898 р. на основі повісті була створена п'єса «Оборона Буші».

12. «Боян» — хорове товариство у Львові, засноване в 1891 р. А. Вахняниним. За прикладом львівського «Бояна» такі ж товариства були організовані в інших містах. З львівським «Бояном» мав постійний зв'язок М. Лисенко.

13. «Радуйся, ниво неполитая» — кантата М. Лисенка, написана в 1883 р. на текст Т. Шевченка «Ісаїя. Глава 35 (подражаніє)». Присвятив львівському «Боянові».

14. Вахнянин Анатоль (1841—1908) — композитор, диригент, засновник музичного товариства «Боян», директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

15. Самійленко Володимир (1864—1925) — письменник (літ. псевд. Сивенький, Іваненко, Сумний). В 90-ті роки працював у Чернігові. Протягом 5 років жив у Галичині. 1906 р. у Львові вийшла збірка поезій «Україні».

16. «Киевская старина» — щомісячний історико-етнографічний і белетристичний журнал. Виходив у Києві 1882—1907 року.

17. Кістяковський Олександр (1833—1885) — професор Київського університету, історик українського права, співзасновник «Киевского юридического общества», співробітник «Основи».

18. «На вічну пам'ять Котляревському» — кантата М. Лисенка, написана в 1895 р. до 100-річчя надрукування «Енеїди». За поетичну основу твору М. Лисенка стала однойменна поезія Т. Шевченка, написана з приводу смерті І. Котляревського.

19. Кулішівка — український алфавіт і правопис, розроблений П. Кулішем, уперше застосований в «Записках о Южной Руси» (1856).

20. «Різдвяна ніч» — опера М. Лисенка, написана на основі відомої повісті Гоголя «Ніч на Різдво» (з другої частини «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки»). Написана в 1882 році. Перша постановка в Харкові 27 січня 1883 р.

21. Геллер Стефан — директор Львівського міського театру.

22. Павліковський Тадеуш (1862—1915) — польський театральний діяч, директор театрів у Кракові і Львові.

23. «Буковинський Боян» — хорове товариство, створене в 1899 р. за прикладом галичан на базі «Руського літературно-драматичного товариства».

24. «Гетьмани, гетьмани» — відомий солоспів (для баритона) М. Лисенка, написаний в 1872 р.; популярний у Галичині.

25. «Молітесь, братія», «Ще як були ми козаками, а унії не чуть було» — вокальні твори М. Лисенка для баритона на текст Т. Шевченка.

26. «Дума» з «Невольника» — солоспів М. Лисенка (для тенора), написаний 1896 р. з «Музики до Кобзаря».

27. «Рапсодія» — фортепіанний твір М. Лисенка, написаний у 1877 році.

28. Музична драматична школа — заснована М. Лисенком у 1903 р. у Києві з метою виховання акторів і музикантів для української сцени.

29. «Киевская газета». Одна з численних газет Києва, лівого напряму. Виходила протягом 1899—1905 рр.

30. Королевич-Вайдова Яніна — (1878—1955) — визначна польська співачка (сопрано) і педагог. Першим її учителем співу був О. Мишуга.

31. «Галька» — опера С. Монюшка (лібрето В. Вокульського), написана в 1847 р. Вперше «Галька» була виконана в концерті 1 січня 1848 р. силами місцевих любителів музики. 1 січня 1858 р. відбулася її театральна прем'єра у Варшаві.

32. «Тарас Бульба» — історична опера М. Лисенка на сюжет повісті М. Гоголя. Робота над клавіром опери тривала від 1880 до 1890 р. Оркестровка відноситься до 1891 р. Лібрето М. Старицького. Прем'єра відбулась 4 жовтня 1924 р. на сцені Харківського оперного театру.

33. Лист № 21. Лист писаний на фірменному бланку з написом «Київський Український клуб» Киевское Украинское Общественное Собрание. Київ. Вел[ика] Володимирська, 42.

34. Ідзіковський Владислав (1864—1944) — видавець нотомузичних творів у Києві, друкував твори М. Лисенка.

35. Редер — книговидавець у Липську (Лейпцігу).

ДО ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА (Владислав Ідзіковський і Андрій Шептицький)

Переважна більшість музичної спадщини Миколи Лисенка вийшла друком за життя композитора. Основним видавцем його творів був Владислав Ідзіковський, київський нотовидавець, власник фірми «Леон Ідзіковський». Через декілька років після смерті М. Лисенка, у 1914 р., спадкоємці композитора продали видавничій фірмі «Леон Ідзіковський» усі його твори і права на них [1]. *У 1921 р. фірму було перенесено до Варшави. Музична спадщина М. Лисенка опинилася за межами України.*

У коротенькій примітці до спогадів В. Ідзіковського про композитора відзначається, що 1937 р. громадськість Західної України відкупила в польського видавця «рукописи і авторські права на 350 творів М. Лисенка, а також інших українських композиторів» [2]. *Остап Лисенко, упорядник збірника «Лисенко у спогадах сучасників», звичайно, знав, що спадщину його батька закупила не громадськість, а одна людина — митрополит Андрей Шептицький, ім'я якого в той час могло згадуватись тільки в негативному плані *.*

Лист В. Ідзіковського до митрополита з пропозицією закупити авторські права на видання творів М. Лисенка для публікації «тих безцінних, але залежаних тепер скарбів української музики», написано в 1933 р. [3] *У кінці видавець наголошує, що ще ні до кого не звертався у цій справі і «надіється на ласкаву відповідь»* [4]. *До листа долучалася копія акту-продажу дітьми М. Лисенка 15. XI. 1914 р. авторських прав на видання його творів за 4650 крб.* [5] *До переліку творів (всього 336), поданих у цьому документі, увійшли майже всі оперні та фортепіанні твори композитора, а також його збірки українських пісень (III—VII випуски). Сюди не входили твори, які раніше були закуплені в Болеслава Корейво, попереднього видавця і власника творів М. Лисенка **.*

---

[1] Ідзіковський В. Польський видавець про Лисенка // Лисенко в спогадах сучасників.— К., 1968.— С. 674.

[2] Там же.— С. 772.

* Викуплення спадщини М. Лисенка було одним із численних діянь митрополита як мецената. Зокрема, тема «Шептицький і музика» потребує окремого дослідження.

[3] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 358, оп. 1, спр. 265. арк. 1.

[4] Там же.— Арк. 1 зв.

[5] Там же.— Арк. 4—8.

** У травні 1897 р. Б. Корейво продав своє музичне видавництво фірмі «Леон Ідзіковський».

Перш ніж відповісти видавцеві, митр. А. Шептицький звертається за порадою до львівських музикантів. Лист-відповідь В. Барвінського митрополиту подається як «вислід нарад Музичного товариства», тому цитуємо його майже повністю. «Безперечно, що даєть ся відчувати брак усяких творів Лисенка, однак закупно (і то не знати, по якій ціні) усіх авторських прав на всі твори Лисенка не представляє такої вартости, як се може думати Ідзіковський, і то з різних причин: 1) Купно тих прав було б важне тільки ще на 10 літ, бо тоді, себто по 30 літах після смерти Лисенка, твори можна видавати свобідно. 2) Збут тих нот ограничив би се тільки до Польщі (Галичина і Волинь) бо на Радянській Україні, яка не має ніякої конвенції у таких справах і нічим не є в'язана, видрукували багато творів М. Лисенка і то в далеко кращому вигляді, з коментарями і поясненнями, і ті твори продаються навіть у Галичині (хоча вони дуже дорогі). 3) Тексти творів Лисенка, писані автором правописю, представляють нині вже певного рода дефект. 4) Не всі твори Лисенка мають ту саму мистецьку вартість і деякі суть слабші, а тим і менше придатні до поширення і збуту. Все-таки деякі вибрані твори М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича і пр. можна б видати і в тій справі можна б з Ідзіковським переговорювати. Дир. Іван Охримович, який є членом нашого виділу і до якого Ідзіковський рівно ж звертався, їде, мабуть, у травні до Варшави і обіцяв сею справою зайнятися та переговорити з Ідзіковським щодо можливості частичного закупна тих творів» [6].

Необхідно відмітити, що третій пункт листа не відображав реального стану речей і вказував на необізнаність львівських музикантів відносно кількості і якості Лисенкових автографів, що своєю чергою вплинуло на їх стримане ставлення до спадщини М. Лисенка. З часом ситуація змінилася. Переговори з В. Ідзіковським затягнулись на декілька років. Було вирішено викупити в нього права на видання усіх творів Лисенка та багатьох інших українських композиторів. У листі до митрополита, написаному в кінці 1935 р., В. Ідзіковський називає остаточну ціну: 20 тис. пол. злотих [7]. *На той час це досить велика сума (за тодішнім курсом 6 пол. зл. =1 дол.)* [8]. *Справу було полагоджено аж у кінці 1937 р.*

Саме того року відзначили 25-річчя від дня смерті М. Лисенка. У статтях С. Людкевича та Ф. Стешка, написаних до цієї дати, констатувалось, що достойне вшанування пам'яті композитора в Україні по обидва боки Збруча за ці роки так і залишилось на рівні задумів чи починань, які завмирали майже на самому початку (як, наприклад, академічне видання творів Лисенка в Києві на початку 30-х років). Зокрема, вказувалось і на ситуацію з музичною спадщиною М. Лисенка, що опинилась у руках Ідзіковського, «який і тепер, після смерті композитора, підносить, як мнимий власник усієї спадщини Лисенка, застереження не тільки проти перевидання вичерпаних творів, а то й проти права виконування творів Лисенка без його дозволу. Таким способом уся музична спадщина творчості Лисенка немовби відрізана від свого пня, з якого вийшла, і лишається під чужою опікою» [9].

П'ять років залишалось до 100-літнього ювілею М. Лисенка. «Очевидно, доведеться весь тягар відплати Лисенкові за його велике діло на користь української музики взяти на себе галицькому громадянству,— пише з Праги Ф. Стешко,—

---

[6] ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. І, спр. 214, арк. 117.

[7] Там же.— Арк. 9.

[8] Мабуть, тому на нараді СУПРОМу вирішено було звернутися через М. Гайворонського до української діаспори в Америці із закликом викупити авторські права на твори М. Лисенка (Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України, від. рукописів, ф. 163, спр. 171/1, арк. 9 зв.). Докладніших відомостей про це ми не маємо.

[9] Людкевич С. М. В. Лисенко і українська суспільність // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 245.

оскільки при нинішньому курсі в Україні та в СРСР важко сказати, що буде завтра, і є багато підстав гадати, що нічого реального для вшанування пам'яти Лисенка в Радянській Україні зроблено не буде... Вже й тепер можна приступити до переведення у життя запропонованих ще року 1925 способів вшанування пам'яті Лисенка,— видання огляду... життя й творчости нашого великого музики та видання повної збірки його творів» [10].

19 грудня 1937 р. в газеті «Діло» була вміщена замітка: «Довідуємося, що саме на 25-ліття смерти нашого славного музика М. Лисенка ексцеленція митрополит А. Шептицький відкупив у дотеперішнього власника В. Ідзіковського, колишнього видавця в Києві, авторське право до прибл[изно] 350 творів покійного М. Лисенка. Між ними є 45 творів на соля і хори, 5 опер та 4 оперети. Деякі з цих творів у нас зовсім незнані... Між збіркою находяться цінні манускрипти покійного музика, як повні орхестральні партитури опер: «Тарас Бульба», «Енеїда», «Різдвяна ніч» та оперети «Чорноморці». Рівночасно відкупив митрополит від того ж власника авторські права до творів К. Стеценка... А. Кошиця, Я. Степового... П. Сениці, Ніщинського... та інших менше знаних авторів... Закуплено в загальному авторські права до приблизно 600 музичних творів. Без сумніву великий і цінний набуток опинився завдяки щедрій жертвенності Ексц. Митрополита в нас у Львові. Є надія, що багато з повищих творів будуть у нас видані...» [11].

Очевидно, що авторське право на твори М. Лисенка було закуплено для їх видання до 100-річчя від дня народження, оскільки саме в 1942 р. закінчувався термін дії прав на твори композитора. Задуманого, однак, не вдалося здійснити. Події 1937—1942 років явно цьому не сприяли.

І все ж святкування 100-літнього ювілею Лисенка відбулося. Було проведено І крайовий конкурс хорів у Галичині [12] *та організовано прекрасну виставку, судячи з публікацій в газеті «Львівські вісті» та відгуків її відвідувачів* [13]. *На виставці були представлені і нотні рукописи М. Лисенка, закуплені митр. А. Шептицьким (інформації про каталог виставки не вдалося знайти).*

На жаль, невідомо, скільки Лисенкових рукописів було закуплено. В журналі «Українська музика» відзначалося тільки, що це була «значна частина автографів» композитора [14]. *В замітці з «Діла» уточнюється, що серед них були рукописні партитури опер «Тарас Бульба», «Енеїда», «Різдвяна ніч» та оперети «Чорноморці»* [15].

Подальша доля спадщини М. Лисенка така: збірку було поміщено в бібліотеці «Студіону», бібліотеці оо. Студитів, заснованої митр. А. Шептицьким. У 1939 р. її було передано у власність Наукового товариства ім. Шевченка [16]. *Після війни бібліотеку НТШ було розформовано. В 1947 р. деяка частина документальних матеріалів товариства була передана на перегляд до Києва та Москви. Згодом частина цих матеріалів повернулася до Львова в різні збірки, а частина так і залишилася у Києві та в московських «особых архивах».*

---

[10] Стешко Ф. Микола Лисенко і українське громадянство // Українська музика.— Львів, 1938.— Ч. 9—10.— С. 155.

[11] Цінний набуток // Діло.— Львів.— 1937.— № 280.— С. 5.

[12] Див.: Альманах І краєвого конкурсу хорів у Галичині, присвяченому 100-літтю від дня народження М. В. Лисенка.— Львів, 1943.

[13] Кудрик Б.: «Ця виставка — це одна з шкіл, де слід нам учитися, як вірити в творчу міць Нації й як жити та трудитися для неї» (ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 139, арк. 3).

[14] Витвицький В. Святкування 25-ліття смерти М. Лисенка // Українська музика.— Львів, 1937.— Ч. І.— С. 10.

[15] Цінний набуток // Діло.— Львів, 1937.— № 280.— С. 5.

[16] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 36; арк. 60.

*З Лисенкових нотних автографів, закуплених А. Шептицьким, у Львові (у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника) зберігаються партитури опер «Різдвяна ніч» (II д.), «Енеїда» (I—III д.) і «Тарас Бульба (II д.). Рукописи партитур I, II і IV дій з цієї опери — у фондах Меморіального музею М. Лисенка в Києві. Лише тепер планується їх видання *.*

Ще над могилою композитора прозвучали стурбовані слова про те, що по покійнику залишилися «тисячі безпомічних дітей-сиротят» — його твори. Обов'язок українців — «пригорнути їх, прибрати як слід і вирядити у світ такими, якими хотів би їх мати... покійний Лисенко» [17]. *Донині ми в боргу перед композитором. Сподіваємось, що з виданням Повного 40-томного видання його творів, яке заплановано здійснити до 170-літнього ювілею композитора, музична спадщина М. Лисенка буде гідно репрезентована в українській культурі.*

Оксана МАРТИНЕНКО

---

* Мається на увазі видання партитур. Клавіри опер були видані раніше.

[17] З поминальної промови невідомого. С. Людкевич. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 212.

ДВА ЛИСТИ КЛИМЕНТА КВІТКИ ДО ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА З 1923 РОКУ

Два листи К. Квітки до В. Гнатюка, які пропонуємо читачам, цікаві не тільки з огляду на особи автора і його адресата, але й з огляду на сам їх незвичайний зміст.

Автор листів — Климент Квітка (1880—1953) — один з найвидатніших українських фольклористів, основоположників української музичної фольклористики, автор численних наукових праць і збірників народних пісень, за освітою юрист і музикант-піаніст. Від 1921 року К. Квітка очолював Кабінет етнографії при АН України. У 1927 році 2 липня був обраний дійсним членом НТШ. Восени 1933 р. арештований і засланий, а після звільнення використаний, як видатний вчений, для російської фольклористики — працював викладачем Московської консерваторії.

Адресат — Володимир Гнатюк (1871—1926) — відомий етнограф, дійсний член НТШ, голова Етнографічної комісії НТШ. К. Квітка познайомився з В. Гнатюком у липні 1901 року в Криворівні.

Усіх листів К. Квітки до В. Гнатюка збереглося сім. Три з 1908 року, в яких йшла мова про поїздку когось з фольклористів, членів НТШ, на Східну Україну для запису дум, були опубліковані у 1965 році в журналі «Народна творчість та етнографія» (№ 5, с. 66—69). Чотири листи з 1923 року досі не друкувалися. Два з них, які подаємо нижче, написані протягом одного місяця — червня; другий є продовженням першого, що зазначає сам адресант. Перший лист датований 12-м червня, другий без дати, приблизно з 25—30 червня. Ми встановлюємо дату написання другого листа на підставі таких слів автора: «26. III. на з'їзді партії в Харкові прийнята резолюція, після якої всі партійні робітники і урядовці мусять вивчити українську мову, але тільки цими днями на партконференції в Київі обговорювалися практичні заходи до переведення цеї резолюції в Київській губернії». Згадана партконференція (точніше пленум ЦК КП(б)У) відбулася 22 червня 1923 року в Києві.

Дата 26. III. подана за старим стилем. Резолюція у справі мови була прийнята за н. ст. 9 квітня на VII-й Всеукраїнській конференції КП(б) У (К. Квітка дещо неточно пише «на з'їзді партії»). Після цієї конференції відбувся у Москві від 17 по 25 квітня XII-й з'їзд РКП(б), який прийняв аналогічну резолюцію в питанні мови. Звичайно, ці резолюції щодо обов'язкового знання національних мов республік, прийняті з політичних міркувань у перші місяці після утворення СРСР, мали тільки тимчасове і декларативне значення.

У листах до В. Гнатюка з 1923 року К. Квітка з докладністю вченого і юриста інформує його про культурний та економічний стан України після таких історичних

катаклізмів, як Перша світова війна, революція, громадянська війна і нарешті входження України до СРСР. У першому листі К. Квітка дає вичерпну характеристику діяльності Етнографічної комісії АН в Києві і праці її членів, в другому торкається тогочасного стану української мови, книгодрукування, науки, умов життя і праці українських вчених у порівнянні з російськими.

В цих листах вчений виявився далекоглядним у своїх прогнозах щодо дальшого розвитку української науки і культури після приєднання України до СРСР. Його песимістичні передбачення, зокрема, відносно майбутньої української фольклористики повністю справдилися. Більшість згаданих у листах співробітників Етнографічної комісії і сам К. Квітка були репресовані, так само, як і українські кобзарі. К. Квітка був завбачливим, наполягаючи ще в 1907—1908 рр. на записі дум.

Листи К. Квітки зберігаються в архіві В. Гнатюка у відділі рукописів Львівської Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 34).

Зіновія ШТУНДЕР

№ 1

12. VI. [19]23 [р.]

Високоповажаний Добродію!

Я одержав Вашого листа з 25/V. Дуже дякую за Ваше бажання прислати мені щось з етнографії. Я найбільше потрібую Вашої збірки колядок [1] 1918 року, посилаючи Вам свій Збірник мелодій, записаних від Лесі (виданий у Київі 1917/[191]8 року) [2] через правника Боднара, що рекомендувався Вашим родичем, я просив на заміну власне ці два томи Етнограф[ічного] Збірника. Сподіваючися їх одержати, я пропустив час, коли можна було їх у Київі купити,— хтось привіз тоді і продавав; тим часом Боднар, вернувшися, сказав, що Ви відповіли, що примірника «Колядок» нема. Але я тепера сумніваюся, чи він тоді дійсно привіз Вам мій збірник, бо Ви про це не пишете. Тоді ж таки, 1918 року, я через инщу людину послав ще 3 примірники того видання — Науковому Т-ву, Ф. Колессі і С. Людкевичеві; отже в «Хроніці Наук[ового] Т[оварист]ва» нема повідомлення про одержання, хоч взагалі всі дари Т[оварист]ву там зареєстровано бібліотекарем. Ви пишете, що не знаєте певної дороги щоб послати книжки; тому з приємністю повідомляю, що рекомендована кореспонденція — листи і книжки бандеролями до Польщі недавно вже почали по пошті приймати, значить, можна і зі Львова просто послати рекоменд[ованою] бандеролею на моє імя. З Германії, Австрії і Чехії вже давно приходять акуратно книжки і часописи, і коли їх у нас дуже мало, то не через поштові утруднення, а через крайнє убожество тутешньої інтелігенції. Лікарі, що мають кращу практику, і де-які інженери мають змогу посилати гроші за кордон на свою спеціальну літературу, тому нових німецьких медичних і технічних книжок уже є багато в Київі, а з філології майже нічого нема. І тепер, не вважаючи на полегшення поштових зносин зі Львовом, наша кореспонденція в наукових справах не може бути жвавою, бо хоч рекоменд[ований] лист коштує, властиво, в переводі на золото, стільки само, як коштував перед війною, але ця сума

складає десяту частину цілої моєї місяшної платні. Коли і у вас там таке відношення між ресурсами до життя і цінами, то я, розуміється, беру назад свою прозьбу вислати бандеролею таку важну річ, як два томи «Колядок».— Відомості про етнограф[ічну] роботу в Київі я з охотою ще раз подам. Після многолітньої відсутності я приїхав до Києва в осени 1917 року і застав такий стан, що етногр[афічна] комісія Наук[ового] Т[оварист]ва не збіралася і не виявляла ніякої діяльности; вияснилося, що це так з самого початку війни, але придивившися, я переконався, що причина не в війні, а в тім, що нема людини, яка б ставила етнографію головною справою свого життя і боролася з трудностями. 1917—[191]8 роки не сприяли взагалі науковим заняттям, бо всі кинулися в політику; літом 1918 року я виїхав з Києва і вернувся літом 1920; за час моєї відсутності сталося тільки те, що на чолі фольклорної комісії Академії і рівночасно на чолі етногр[афічної] комісії Наук[ового] Т[оварист]ва був став проф. Клінгер [3], але нічого не зорганізувавши, виїхав, і знов зосталося ніщо; проте в порівнянні з давнім був уже великий плюс у тім, що в Київі оселився чоловік, який, перешумувавши, присвятився цілою істотою етнографії: це був Антін Онищук [4]. Як чоловік незвичайно скромний, він не міг стати на чолі справи і подати ініціятиви до організації, тай не було кого організувати; по моїм приїзді Онищук і Щербаківський Данило [5] зважили, що tres faciunt collegium і напомоглися, щоб я став на чолі; я згодився з тим, щоб лічитися тільки товаришем голови, і так ми кілька місяців працювали без голови, а потім притягли професора історії літератури А. Лободу [6], вибрали його на голову, бо коли вже нема патентованого ученого етнографа, то він ближче від наших стояв до етнографії, оскільки народна словесність входила, між иншим, в круг його занять. Потроху А. Лобода, що давніше був ідейно чужим чоловіком, звик до нас, і хоч не став власне етнографом, проте виявив рухливість в організаційних справах, і в наслідок цього Академія вибрала його спочатку на директора фольклорної комісії, т. є. на посаду, що кілька місяців після виїзду Клінгера була вакантна (і сама комісія була тільки на папері), далі на академіка і згодом на голову правління Академії (правління — це господарський орган; президент Академії — окрема посада, і її займає ботанік Липський [7]). Тепер Наук[ового] Т[оварист]ва нема, і весь склад його етногр[афічної] секції ввійшов в фольклорну комісію Академії; нині ця комісія переіменувала себе в етнографичну, маючи на увазі потребу популяризації її роботи і притягнення широкого круга дописувачів: бо слова «фольклор» тут здебільшого зовсім не розуміють навіть люде з вищою освітою (між иншим, я давав одну річ перекласти на англійську мову освіченій росіянці, що вважається за найкращу перекладачку на англійську мову в Київі, і вона казала, що зрозуміла в оригіналі все, окрім слова «фольклор», і коли я завважив, що це англійське слово, не хотіла вірити). Штатна, т. є. платена посада в Етн[ографічній] ком[ісії] Академії є тільки одна, і її займаю я, при тім я маю спеціяльну місію — керовничого «Музично-Етнографичним Кабінетом», але в тім кабінеті ніхто, окрім мене не працює, і нічим керувати.— Етнограф[ічна] комісія і Муз[ично]-Етногр[афічний] кабінет є установи при І (Історично-філолог[ічному]) Відділі Академії; окрім того є при Спільнім Зібранні, отже поза відділами, Кабінет Антропології і Етнології імени Хв. Вовка (від 1922 року). На чолі тої інституції стоїть Анатолій Носів, що був у Петербурзі слухачем Хв. Вовка, брав участь в експедиціях у Монголію, як антрополог, їздив також для антрополог[ічних] вимірів

у Сербію і написав невеличкі роботи рос[ійською] мовою за ті виміри; служив перед революцією у Петербургськім музею Ал[ександра] III; нині служить для заробітку секретарем Сільсько-господарського наук[ового] комітету (з освіти він природник), там роботи дуже багато, і тому він не може працювати над антропологією; взагалі багато робить для кабінету ім. Вовка. В цім власне кабінеті займає штатну, але не чільну посаду А. Онищук (він відмовився стати на чолі), і кабінет успішно розвивається дякуючи саможертовній праці Онищука. Тут слово «саможертовний» не є реторика, бо він зовсім не щадить свого здоров'я і розстроїв його в кінець. Я зовсім не розумію, як він може існувати, бо ми з ним одержуємо однакову злиденну платню, і я раз-у-раз почуваю слабість від недоїдання і не можу стільки працювати, скільки міг би, як би був завжди ситий, а він з цих злиднів ще витрачає багато на всякі дарунки селянам і просто плату їм за ті предмети, що він збірає до музею. І так він своїми силами, майже без допомоги від Академії (бо Академія і дуже мало має грошей, і в ній майже не заступлені інтереси етнографії, бо при розподілі грошей Спільним Зібранням і Правлінням самі працівники, як Онищук, не беруть участи і позбавлені можливости впливати на постанови,— Академія організована на зразок петербургської, занадто антидемократично) утворив великий музей матеріяльної культури; дивно, що перед Онищуком ніхто з київських учених (а відколи ж Київ став університетським містом!) не звернув уваги на все те, що є під самим Києвом, і треба було, щоб завирюха занесла до нас Онищука, щоб він показав нам те, чого ми сами не завважили. Отже Онищук є тепер найбільший етнограф на цілу Україну, і коли б була змога піддержати його фізично, він зробить чуда. Подає надії Лідія Шульгина, молода жінка (26 років), що дуже добре знає франц[узький], нім[ецький] і англ[ійський] язики і вже кілька років систематично читає по кілька годин у день спеціяльну етнологічну літературу на цих язиках; практично вона працює під керовництвом Онищука і помагає йому в урядженні музею. Багато робить лінгвістка Олена Курило [8]; торік ми з нею їздили записувати пісні в Канівський повіт (хоч це не дуже інтересний з етн[ографічної] сторони повіт, але не було змоги поїхати десь инде, бо Академія грошей на поїздки не дає, а туди запросив директор одної цукроварні і мав нас за гостей), а сього року втрьох (О. Курило, Л. Шульгина і я) їздили на Чернігівщину, на саме білоруське пограниччя, з добрим результатом. Коли ми записуємо ті пісні, які вже в варіянтах друкувалися, то це все ж виходить перший точний запис, бо досі ніхто не записував тут з такими фонетичними деталями, як О. Курило і притім рівночасно з записуванням мелодій. Отже названі тут люде є голівні робітники по етнографії, крім того в нашій комісії часто читають реферати історики (як В. Ляскоронський), історики літератури і історики мистецтва, коли в своїх заняттях стикаються з питаннями, що мають відношення до етнографії. З молодих істориків літератури найбільше збірає етногр[афічного] матеріалу Попов (в Путивськім повіті Курської губ.). Скоро напишу Вам ще одного листа. Зичу всього доброго. З глибокою пошаною

К. Квітка

Прошу привітати від мене о. Волянського [9] і його родину; може вони пам'ятають мене, як однодневного гостя 1901 року.

ЛНБ АН України, від рукописів, ф. 34, спр. 242/2, арк. 10—11. Автограф.

№ 2

[Кінець червня 1923 р.] *

Високоповажаний Добродію!

Недавно я послав Вам листа з інформацією про хід наукової етнографічної праці в Києві. Тепер до тої інформації можу додати, що аж нині, по двох роках існування Етногр[афічної] комісії при Академії, нам нарешті Академія дала окрему кімнату і шафу (давніше ми збіралися в Кабінеті Антропології і Етнології імені Хв. Вовка). Нову хату оздоблюємо в першу чергу портретами заслужених етнографів, отже в імени комісії звертаюся до Вас із прозьбою прислати Вашу останню (або кращу з останніх) фотограф[ічну] карточку; ми її збільшимо і вивісимо на стіні. Прошу передати також прозьбу про надіслання карточки Й. Роздольському, З. Кузелі [10] і С. Людкевичеві; Ф. Колессі я писав про це безпосередньо. Й. Роздольському прошу також передати від мене персонально сердечний привіт. Недавно з часописі довідався, що вийшли в Галичині курси теорії музики [Станіслава] Людкевича і Івана Левіцького і історії музики — Івана Левіцького [11]; цих книжок ніде в Києві немає, і хто такий Іван Левіцький, ми не знаємо; добре було б, як би хто з галицьких музикантів взяв на себе постійний обов'язок нас інформувати і присилати нову музичну літературу. З старої — в Києві нема ні одного збірника пісень П. Бажанського. Я знаю, що його оцінюють низько, але все ж треба, щоб хоч один примірник на всю Україну тут був.

Проф. Є. Тимченко вважає, що відповідь на Ваше запитання про нинішнє наше життя і про потрібність дальшої допомоги повинна походити не тільки від нього, а ще й від людини, яка не була членом Київського комітету при Червонім Хресті, що розділював допомогу. Тому проф. Є. Т[имченко] просив мене взяти на себе важке завдання дати цю інформацію. Всякі узагальнення не можуть не бути суб'єктивні, отже найпевніший матеріял, який я можу дати,— це точні цифри щодо мого власного стану. Знати точний бюджет хоч одного з тих, хто користувався з Вашої помочи, Вам, розуміється, треба для висновків, проте мушу застерегти, що мій рівень забезпечення значно нижчий від середнього. Одно те, що взагалі в середнім умова праця оплачується тепер гірше, ніж фізична; навіть краще оплачуваний рід умової праці — інженірська праця — нагороджується часто значно гірше, ніж праця чорноробів, якими інженір керує; далі, між різними родами умової праці найгірше оплачуються професорська і наукова; професорська — в тутешнім розумінні слова, тобто викладання в вищих школах, бо вчителі нижчих шкіл тепер одержують більше, і поміж професорами вищих шкіл вважаються за щасливіших ті, кому вдалося дістати години в нижчій школі (а кількість нижчих шкіл тепер дуже зменшена, тому важко дістати посаду). Так стоїть справа, власне, на Україні, де, між іншим, скасовано університети і замінено «Вищими Інститутами народної освіти», тобто закладами, які мають готувати учителів. Далі, становище учених-гуманітаристів взагалі гірше, ніж становище природників; останні часто мають чималий додатковий заробіток в індустріяльних установах, одержують від уряду плачені доручення; втім, ті природники, що зостаються чистими тео-

* Аргументацію датування див. у передмові.

ретиками, так само професори-медики, що не мають або не шукають практики, живуть не краще від філологів і істориків. З усіх працівників народної освіти наукові співробітники Академії дістають, здається, найменше. В принципі плата повинна бути однакова в усіх родах роботи, плаченої від уряду; тарифна скаля складається з 17 рангів, і академіки стоять в 17 (найвищім) рангу; я і Онищук, наприклад,— в 16-м. Але це тільки принцип. Справді різні роди держ[авної] служби оплачуються гостро нерівно, а коли рівняти до недерж[авної] служби, то приблизне поняття про релятивність може дати таке зіставлення: я одержую плату приблизно в 10 разів меншу, ніж складач друкарні, ніж машиністка («друкарщиця») нашого професіонального союзу, ніж двірник того дому, де я живу, хоч його праця — вимести двір і тротуар — бере 1-2 години в день (для іншої роботи, як вимітати сходи в домі, є інша людина). І в Акад[емії], і в Інст[итуті] Нар[одної] Осв[іти] виплачується тільки якийсь несталий % того, що належиться. Всі ті, хто може сам призначати плату за свою працю — ремісники, лікарі з доброю практикою і т. д. — живуть, здається, як і давніше жили; тільки дві речі неможливі, які давніше були найбільшою втіхою в житті для багатьох: подорожувати для розваги і самоосвіти і збудувати собі хату там, де хочеться і таку, як хочеться; нових домів взагалі не будується, і навіть найщасливіші «непмани» (так тепер звуть тут комерсантів і промисловців, від «Неп» — скорочення слів «нова економічна політика», яка дала можливість індивідуальної господарської діяльности) не почувають себе заспокоєними, бо не знають, чи буде якийсь дах їх дітям.

«Неп» безумовно поліпшив становище загальне, але для нашої інтелігенції він мав і зворотну сторону. Нова система була зв'язана з скороченням числа службовців і зменшенням числа шкіл; ті, що зосталися без служби, мусіли виїхати на села (бо не пристосовані до торгівлі і т. п.), там витрачають усі сили на незвичну фізичну працю і одвикають від книжки, тай не мають за що її купувати. За те кому вдалося лишитися в місті, живуть краще, ніж у попередні роки за винятком старих, нездатних до праці людей, а також учених і тих письменників і артистів, які зберігають незалежність напряму. Що до инших умов наукової праці (окрім можливости годуватися і зодягатися) так само є ріжниця між природними, медиками і техниками з одного боку і гуманітаристами — з другого. По природничих науках, медицині і технології прислано в дар багато літератури з за кордону, особливо з Америки і Англії, Національній Бібліотеці і (давнішому) університетові; правда, англійську мову тут дуже мало хто знає, але є инша можливість: технологи і лікарі-практики мають змогу спроваджувати німецькі книжки з свого фаху на свій кошт і, розуміється, позичають читати і теоретикам, які не мають змоги купувати книжок. Одна книгарня навіть сама, помимо замовлень, спроваджує німецькі книжки «для невідомого покупця» і виставляє їх в вітріні, але то виключно технологія і медицина. З гуманітарних наук ніяких дарів не приходить, і ніхто з гуманітаристів не має грошей, щоб спровадити з за кордону книжки, хіба що якусь дрібницю з колекції Göschen. Дійсно невідомо, чому не приходять у дар видання з гуманітарних наук; кажуть, що ті транспорти книжок, які надійшли, вислані з Лондону дякуючи старанням агента радянської влади України, і він старався власне про видання з природн[ичих] наук і техніки; думали давніше, що транспорти з наук гуманітарних не були б сюди допущені, але Петербург одержав такі транспорти; окремі книжки бандеролями доходять вільно і сюди, і тому

дуже бажана була б поміч науковими книжками; при тім треба в виборі книжок уникати всього, що має небажане тут політичне офарбування, бо це було б небезпешне для адресатів і для транспортів книжок; німецькі книжки доходять краще, ніж укр[аїнські].

З другого боку становище природників гірше тим, що їх робота вимагає приладів. З Петербургу і Москви посилаються учені за кордон для набування фізичних, техничних і п[одібних] приладів, але тільки для петерб[урзьких] і московських інституцій. Всякого роду закордонна поміч ученим пливе також до Пет[ербурга] і Москви і там зостається; книжок прислано в Київ може 3.500 а в Петербург по відомостях з січня с. р. було прислано 6000 томів, ще й заготовлено за кордоном до відослання в Петербург 100 000. Де-що Пет[ербург] і Москва уділяють російським провінціяльним університетським містам, але українським — нічого. В петерб[урзьких] і московських часописах, в тім числі наукових, звістки з України друкуються в відділі «З провінції», але коли йде справа про уділювання частини закордонних дарів, то Україну петербургські і московські учені визнають за окрему державу, яка мусить одержувати окремі дари.

Я з своїми музично-етнографічними студіями терплю разом з гуманітаристами брак закордонної літератури і разом з природниками — брак приладдя. Пару поганих фонографів нарешті вдалося тут здобути, але валків маю всього 30 і то дуже давніх, дуже поганих і пересохлих або вкритих цвіллю. Також маю дуже погані діяфрагми. Діяфрагми — така маленька річ, що їх нетрудно було б перевезти сюди й такій людині, яка взагалі не інтересується муз[ичною] етнографією і не охоча терпіти для неї якісь невигоди; це й недорога річ, проте ніхто з тих, хто їздив за кордон і кого я просив привезти діяфрагми, не зробив цього, просто тому, що не хотів витратити час на те, щоб їх купити. Як би хто найшовся взяти на себе труд купити дві пари діяфрагм до фонографу типу Cognet (яким орудував Ф. Колесса в Миргороді), то передати можна було б через Євгена Филиповича, помішника представника Внєшторгу в Варшаві. Це — киянин, і йому дуже легко буде переслати діяфрагми мені, та він і обіщав це.

Коли я констатую, що багатьом з інтелігенції живеться вже непогано, то це значить: в порівнянні з тим, що було тому 1-2 роки, але як рівняти до того, що було 5 років тому, то треба признати, що рідко хто з людей умової праці досяг такого рівня добробуту, який мав давніше молодий писарчук з нижчою освітою на початку службової кар'єри, тобто бюджет в 25 давніх карб. у місяць.

Тепер постараюся дати точні цифри. Це буде трудна справа, коли дбати про те, щоб ці цифри щось Вам говорили. У нас тепер рахування дуже розмаїте: папіровий карбованець випуску 1922 року = 10.000 карб. попередніх випусків, папіровий карбованець випуску 1923 р.= 1 000 000 карб., випущених перед 1922 роком; є тенденція ввести лічбу на «товарові карбованці», яких курс відмінювався б розмірно до цін на товари, але звичайніша лічба на «золоті карбованці» («золоті» тільки в абстракції).

Офіційний курс «золотого карбованця» змінюється що 2—3 дні, а иноді й що день, але щоб фактично купити золоту монету, треба на біржі заплатити по біржовому курсу, і ціна буває більш-менш удвоє більша проти офіційного курсу. Ціни дуже неоднаково змінилися проти тих, що були перед війною і більш-менш відомі Вам. Коли мати на увазі продукти живління, то треба нашу платню рахувати якось середньо між «золотим карбованцем»

офіц[іального] і біржового курсу; плата за помешкання значно нижча від давньої, навіть як лічити карбованець по офіційному, ціни на мануфактуру вищі від давніх, навіть як лічити по біржовому. Багато що оплачується так само, як перед війною, коли лічити по біржовому курсу, напр. рекоменд[ований] лист за кордон коштував 20 копійок, тепер 20 мілійонів карб., це по біржовому приблизно те саме. Я думаю, що найдоцільніше подавати Вам цифри в золотих карбованцях по біржовому курсу з тим застереженням, що для тих, хто має запас одежи, білизни і обув'я і не купує цих річей, життя коштує (при цій лічбі) дешевше, ніж перед війною, коли обмежуватися задоволенням найістотніших потреб; такі продукти, як кава (мокко), що були загально приступні, тепер належать до люксусу, і навіть місцеві овочі (фрукти) є роскіш.

Отже коли лічити по бірж[овому] курсу, я біжучого місяця одержав з Академії 2 карб. 70 к., а академики — на 12 копійок більше. І це найбільша плата, яку взагалі видавалося протягом місяця за весь час існування Академії; минулого місяця я одержав коло 2 карб. Фактично де-які академики одержують значно більше тому, що їм іде плата за участь у різних комісіях, а де-які мають іще плату з Вишого Інституту Нар[одної] Освіти (давніше — Університет) за читання лекцій; про розмір цеї плати я не можу подати точних даних, але чув, що вона не вища від плати з Академії, а бувала й значно нижча. Далеко краще оплачуються лекції на курсах для робітників і червоноармійців, але там є потреба не в усіх науках, і з складу Академії дуже мало хто має роботу на тих курсах. Навіть в названім Інституті, що на місці Університету, через брак засобів зменшили число предметів, що викладаються, до мінімума, а щоб оплачувати хоч цей мінімум, Інститут виступив в ролі приватного підприємця і в своїм саду урядив на літо платну вечірню гулянку казінового характеру для публіки. Я персонально окрім служби в Академії лічуся ще професором Археологічного Інституту, і там одержав минулого року таку плату, якої не вистачило, щоб купити кальоші, а сього року одержав 1 карб.— Так звана «академична пайка» (житнє борошно, крупа і 1 $^1/_2$ — 2 ф[унта] сала в місяць) коштує не більше 1 карб. в місяць; один-два рази в рік давалося мясо (від 5 до 30 ф[унт]а), останні 3 місяці дається по 15 фунтів, але мясо заготовлене торік, дуже недобре і морожене; тому, що невміло справа організована, воно псується між тим моментом, як виймається з льодників і тим, як видається нам; тільки найздоровші люде можуть його вживати без видимих розстроєнь здоров'я. М'ясо видається зразу великими кількостями, але ж навіть добре морожене м'ясо псується в 3—4 години. Ця щедрість на м'ясо тимчасова і пояснюється тим, що проба масового заготовлення м'яса для держ[авних] потреб з натурального податку що береться від селян, не вдалася, і таке м'ясо можна давати тільки тим, хто не протестує і з ким не рахуються, се-б-то ученим. На Великорусі акад. пайка без порівняння краща. Від початку 1922 року введене ще «додаткове соціяльне забезпечення» ученим. Ідея дуже гарна: щоб учені не турбувалися пониженням курсу грошей, якими видається платня, їм призначене додаткове утримання, яке видається теж папіровими грішми, але розмір його визначається не в папірових грошах, а в золотих карбованцях, отже кількість папірових грошей повинна відповідати курсу дня виплати. В «золотих карбованцях» плата визначається в розмірі в 5 до 25 карб. в місяць офіц[іального] курсу розмірно до заслуг ученого, або з инших міркувань. В Києві найвищий розмір призначено Кримському, Граве, Іконнікову і Тут-

ківському (їм також спеціяльним декретом Ради нар[одних] Комісарів призначена академична пайка в 5 разів більша проти норми). Академики мають одержувати 20 карб. золотом, професорам, що мали перед революцією ступінь доктора або магістра і де-яким иншим спеціялістам, в тім числі й мені призначено 15 карб. (отже по фактичному курсу — 7 $^1/_2$ карб.). Це справді було б забезпечення від недоїдання, як би виконувалося так, як декретовано. Дійсно ж минулого року 11 місяців це додаткове утримання зовсім не виплачувалося, а потім зразу виплатили за кілька перших місяців по курсу, що був тоді, коли треба було б заплатити, тим часом в момент виплати ціни вже були майже в 100 раз більші. Сього року платять що місяця частину того, що належиться, і це складає 1—1 $^1/_2$ карб.; недавно виплатили частину боргу — 4 $^1/_2$ карб. Дехто має невеликі заробітки від гонорарів, але українські книжки йдуть поволі, за винятком елементарних шкільних підручників, а видавництва, навіть державні, не мають капіталу, щоб видавати книжки, які можуть оплатитися тільки в протязі кількох літ; треба щоб книжки розійшлися в кілька місяців. Тому укр. книжок видається мало, в обмеженій кількості і тільки такого змісту, щоб книжка могла бути інтересна масі або мати підмоговий характер до шкільного навчання. Кон'юнктура не сприяє укр[аїнському] видавництву, бо ті соціяльні верстви, які були українські походженням, економічно знищені або обезсилені; навіть селянство купує книжки тільки 2 місяці в осени після реалізації врожаю, а далі вже не може. Робітництво переважно не українське, і воно в більшості не купує ні укр[аїнських], ні рос[ійських] книжок, а окремі ідейні одиниці купують російську соц.-економ[ічну] літературу. «Непмани» і вищі, добре оплачені урядовці можуть купувати книжки, але по своєму націон. складу ці групи укр. книжками не інтересуються. 26/III на з'їзді партії в Харкові прийнята резолюція, після якої всі партійні робітники і урядовці мусять вивчити укр[аїнську] мову, але тільки цими днями на парт. конференції в Києві обговорювалися практичні заходи до переведення цеї резолюції в Київській губ. Книжний укр[аїнський] ринок проте тепер мертвий, як і був мертвий в весняні і літні місяці минулого і позаминулого року. Що до правового становища учених — недавно вийшов декрет Ради нар[одних] комісарів України, що констатує, що місцеві органи влади викидають учених з помешкань і конфіскують потрібні їм меблі (в самім Києві вже давно таких випадків не було, а цими днями виселили М. Грінченкову [12]) і забороняє на далі робити це, приписуючи «прирівняти учених в цім відношенні до індустріяльних робочих». Як би влада зробила ще один крок і прирівняла нас до індустріяльних робочих що до розміру платні, безплатньої роздачі мануфактури, безплатнього літнього відпочинку в санаторіях і т. д., то ми були б задоволені, але на це не дається навіть надій, а головне — де далі, то все трудніше друкувати наукові праці. Тепер виникає питання, чи не можна було б людям науки розійтися з Академії на службу в індустріяльні підприємства, щоб краще жити, і заніматися наукою в години, вільні від праці для заробітку? Ще 2 роки тому була можливість вступити на службу в індустр[іальні] установи, але тепер, як вони переведені на строгий бюджет, кількість службовців так зменшена, що виключено з служби багато старих рахівників і наших службовців, вони дожидають вакансії, щоб знову вернутися, і чоловікові з чужого для них академічного світу урядитися неможливо. З другого боку дрібниці господарського хатнього життя при нинішніх умовах одбірають стільки часу, що навіть ті, що служать в Академії, іноді по кілька днів

зряду не можуть засісти за наукову працю, коли ж хто переходить на нашу плачену службу, як на «додаткову», то виходить, що працювати над наукою вже зовсім нема часу і сили. Що до мене персонально, то ті дні, коли треба щось важчого принести, або десь далі піти (бо на трамвай витрачати грошей ніяк не можна), або простояти в черзі кілька годин (на частих реєстраціях, за платнею, за пайкою) зовсім викреслюються з життя, бо після цього працювати розумово вже не-сила, і таких днів при нинішніх умовах життя дуже багато. За фізичну поміч людині, що має добрі мускули, треба віддати свій заробіток цілого тижня за те, що та людина зробить у 20 минут. Написав я дуже багато, але все ж прямої відповіді на питання, чи стало життя зносне, і чи потрібна дальша поміч, досі нема.— З певністю я можу відповісти за себе, що я міг прожити останні 8 місяців тільки тому, що на протязі цього часу одержав 6 разів по півпакунка з продуктами і черевики через Американську Адміністрацію Помочи (АРА) [13], отже всього разом 3 пакунки від американських українців і галичан, 2 пакунки від самої АРА (ті громадські діячі, які вказували АР-і, кому саме треба помогти, вказували власне на осіб російської нації, бо вважали, що українці досить забезпечені посилками від земляків — американських українців, але я був у числі тих немногих українців, яким зрідка давали поміч і російські діячі), і 3 маленькі пакунки через місію Нансена з Праги. Коли далі помочи не буде, я муситиму переселитися для етнограф[ічної] роботи в Азербайджан або Туркестан, де за наукову роботу платять краще. Коли все, що одержується помимо закордонної допомоги, витрачати на саме живління, можна було б тільки існувати, але не працювати умово, проте я, як і Онищук, значну частину того, що одержується грішми і натурою, мушу витрачати на видатки, зв'язані з етнограф[ічною] діяльністю: поїздки, дарунки селянам, що співають, для заохочування, на кореспонденцію і розсилання книжок (напр. видання мого збірника мелодій принесло мені великі витрати на таке розсилання). На всі такі видатки Академія не може давати грошей. Вам там можуть імпонувати такі видання, як мій збірник, і може здаватися, що тут умови кращі, коли тут таку річ видано, а у вас — ні. Але як би описати, скільки часу і здоров'я потрачено на чорну роботу, скільки я сам працював у літографії (тоді це було можливо, бо всі правила були захитані, і мене допускали працювати там), то висновок був би инший. У всякім разі американські українці повинні продовжувати поміч, коли хочуть, щоб укр[аїнська] культура тут жевріла; що до галичан, то, розуміється, вони мають повне моральне право повертати свої жертви на піддержку укр[аїнської] науки в самій Галичині. Я з повною певністю і поважністю твержу, що укр[аїнська] культура тут згине, коли вимруть, знесиляться або відійдуть від культурної і наукової роботи старі робітники; ні нові офіціяльно українізовані люде, ні молодь замінити їх не можуть (рівень знань сучасної укр[аїнської] молоді роспачливо низький). Але принцип росподілу помочи, як би вона продовжувалася, конче треба змінити. Це я кажу з повною об'єктивністю; сам я ніяк не причисляю себе до покривджених київським комітетом, але як глядач — маю враження, що иншим особам уділювалася поміч не в найбільш доцільний спосіб. Детальніше Вас може поінформувати Онищук, але тільки в тім разі, коли б Ви його добре попрохали таку інформацію подати; ми з Онищуком однаково думаємо, 1) що поміч на принципі філянтропії треба організаційно відокремити від помочи на принципі піддержування науки, бо ті члени комітету, які знають людей, що потрібують помочи на першім принци-

пі, можуть бути некомпетентні в оцінці наукової діяльности, а компетентні в науці члени комітету не знають персонально осіб з поза-академичного світу і не мають змоги перевірювати поданих за них відомостів, 2) що замісць нерегулярних допомог більшому числу осіб краще давати регулярну поміч малому числу осіб, які не взялися до инших заробітків і працюють виключно над наукою; ті, що одійшли від науки, все одно не вернуться до неї дякуючи одному випадковому дарункові. Дуже втішно, що і член комітету проф. Тимченко держиться, і весь час держався такого самого погляду. Щиро зичу здоров'я. Відданий Вам

К. Квітка

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 34, спр. 242/2, арк. 14—19. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. Йдеться про збірник В. Гнатюка «Колядки і щедрівки», т. 1,2 (Етнографічний збірник НТШ, т. т. XXXV, XXXVI).— Львів, 1914.

2. К. Квітка має на увазі свій збірник «Народні мелодії з голосу Лесі Українки».— Ч. 1—2, Київ.— 1917—1918.

3. Клінгер Вітольд (1875—1962) — філолог і фольклорист, за національністю поляк, уродженець України (Проскурівщини). Закінчив Київський університет і від 1908 року був його доцентом, а деякий час очолював в ньому кафедру класичної філології. Працював також в АН як голова комісії по збиранню і видаванню етнографічних матеріалів. Автор праць про грецьку поезію, зокрема праці «З мандрівних мотивів класичного походження». Від 1920 р. жив і працював у Познані.

4. Онищук Антін (1885—193?) — народний учитель із Гуцульщини, етнограф, автор праць з української етнографії й етнології, дослідник Гуцульщини. До першої світової війни співпрацював з Етнографічною комісією НТШ. Був у приязних відносинах з В. Гнатюком, про що свідчить листування А. Онищука і його дружини з В. Гнатюком від 1910 по 1926 рік. Пробувши світову війну на фронті, Онищук у 1919 р. потрапив на Східну Україну, в Київ, і більше в Галичину не повернувся. У 20-х роках керував Відділом етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН і працював у Всеукраїнському історичному музеї в Києві. Був також партійним діячем. Репресований 1934 р.

5. Щербаківський Данило (1877—1927) — видатний український мистецтвознавець, автор наукових праць з мистецтвознавства («Символіка в українському мистецтві», «Український портрет», «Українські дерев'яні церкви» та ін.). У 1910—1927 рр. завідував відділом народного мистецтва Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка в Києві. Зібрав для музею близько 30 тисяч експонатів українського народного мистецтва. Зацькований тогочасним директором музею та деякими музейними працівниками Д. Щербаківський покінчив життя самогубством. В листі до секретаря ВУАН назвав А. Онищука одним з тих, хто довів його до цього кроку (див. газ. «Діло» за 1927 р., 12. VI. № 129).

6. Лобода Андрій (1871—1932) — історик літератури, фольклорист, професор Київського університету з 1900 року, дійсний член НТШ, академік АН України з 1922 р. В 1921—1930 рр. очолював Етнографічну комісію АН України. Засновник і редактор «Етнографічного Вісника» (1925—1930), автор близько ста наукових праць з фольклористики, літературознавства, мовознавства і педагогіки, зокрема, «Белорусская народная поэзия и русский былевой эпос» (1895), «Русские былины о сватовстве» (1904), «Лекции по народной словесности» (1909), «П. Куліш — етнограф» (1919) та інші.

7. Липський Володимир (1863—1937) — український ботанік, академік АН України, у 1924—1928 рр.— президент ВУАН.

8. Курило Олена (1890—1938?) — мовознавець, діалектолог, дослідниця української фонетики, авторка українських шкільних граматик, співробітниця ВУАН. Брала участь в опрацюванні норм української літературної мови й термінології. Репресована 1937 року.

9. Волянський Олекса (1862—1941) — священик у Криворівні. Перебував у дружніх стосунках з І. Франком, В. Гнатюком, Лесею Українкою та іншими українськими письменниками і вченими. В його домі наприкінці липня 1901 р. К. Квітка познайомився з І. Франком і В. Гнатюком.

10. Кузеля Зенон (1882—1952) — західноукраїнський етнограф, мовознавець, бібліограф, журналіст і громадський діяч. Дійсний член НТШ з 1909 р. З 1926 р.— професор Українського наукового інституту в Берліні. В 1921—1923 рр. редагував щоденник «Українське Слово». Автор праць з ділянки порівняльної етнографії, фольклору і лексикографії. Останні роки жив і помер у Франції.

11. Підручник С. Людкевича «Загальні основи музики» вийшов з друку 1922 року в Коломиї. Обидва підручники І. Левицького — «Основи теорії музики» та «Нарис історії музики» — видані 1921 року у Львові. Іван Левицький (1875—1938) — композитор і теоретик, був педагогом Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Бажанський Порфирій (1836—1920) — священик, композитор; займався як любитель фольклористикою і в 1905—1912 рр. видав сім випусків збірника «Русько-народні галицькі мелодії».

12. АРА — Американська допомогова адміністрація (American Relief Administration), яка з 1923 р. надсилала харитативну допомогу у формі харчів для української інтелігенції у Київ. Популярно організацію називали також «Допомоговий комітет».

13. Грінченкова Марія (1863—1928) — письменниця і перекладачка (літературний псевдонім — Марія Загірня), авторка поетичних і прозових творів, багатьох популярних книжок для народу. Працювала також в галузі етнографії і лексикографії. Від 1919 р.— член комісії «Словника української мови» АН України.

ЛИСТИ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО ДО ЯРОСЛАВА ВІНЦКОВСЬКОГО

Відразу по смерті Дениса Січинського, яка сталася 26 травня 1909 р. в Станіславові (нар. 2 листопада 1865 р., с. Клювинці на Тернопільщині), Ярослав Вінцковський (1880—1958), український композитор, який друкував свої твори під псевдонімом Я. Ярославенко, товариш покійника, а водночас засновник і директор музичного видавництва «Торбан», через газету «Діло» звернувся до української суспільности з проханням допомогти йому зібрати рукописну спадщину відомого композитора. Така поспішність була викликана тим, що незадовго перед смертю Денис Січинський склав заповіт, за яким єдиним спадкоємцем творчого доробку ставало музичне видавництво, очолюване Я. Вінцковським, а рукописи композитора були розпорошені поміж його товаришами, знайомими, а то й просто залишались на квартирах (найчастіше в готелях), де він жив. Уже до першої річниці від дня смерті композитора основна частина рукописів була зібрана і музичне видавництво приступило до праці над ними, про що Я. Вінцковський повідомив у статті «Спадщина Дениса Січинського», опублікованій у газеті «Діло» 18 травня 1910 р.

22 лютого 1913 р., як про це свідчить документ, що зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ АН України), ф. 169, спр. 31, арк. 51—54, Я. Вінцковський передав Науковому товариству ім. Шевченка у Львові всі зібрані твори композитора, а також долучив до них 38 листів Дениса Січинського, писаних до нього в різний час. Окрім того, Я. Вінцковський до окремих листів написав свої коментарі, які й використані в даній публікації. В передньому слові до них Я. Вінцковський зробив таке зауваження: «В лютім 1905 року очолив я видавничу фірму «Українську накладню» у Львові, яка мала на меті видавати музичну бібліотеку (композиції на фортеп'яно, пісні, співи тощо) п. н. «Торбан» (згодом змінено назву фірми на «Музична накладня» і так вже сьогодня звучить). Із того, що я упросив Дениса Січинського до співвидавництва, вив'язалась між нами жива кореспонденція. Та крім того і в товарисько-приятельських справах ми часто переписувались, бо за час нашої знайомости (аж до його смерті) я був у Львові, Бродах і Дрогобичи як інженер при залізниці, а Д. С-ий у Станіславові та Бережанах, через то рідко коли й бачились. З початку, однак, поки ще був у Львові, а часто доїздив до Станіславова, я разом з ним виїздив до Радча коло Станіславова на парохію о. Емануїла Січинського. Раз був Січинський у мене в Бродах, а раз у Дрогобичи. Все ж таки назбиралось письм досить, однак не всі заховались у мене, головно з перших років. Деякі цілком безвартні картки я таки відразу викинув».

Після ліквідації Наукового товариства ім. Т. Шевченка листи Д. Січинського потрапили у відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки АН України. Через відсутність відповідної документації тепер важко встановити, в якому році у відділі було вперше зроблено впорядкування листів Д. Січинського. Неможливо встановити, коли було зроблене й подальше впорядкування. Тоді й виявилось, що десять листів, задокументованих при першому впорядкуванні, у колекції відсутні, а замість деяких невстановлена рука підсунула порожні конверти з листів Січинського. Щез опис рукописних творів Д. Січинського, складений Я. Вінцковським, і тому сьогодні важко судити про повноту колекції. Неможливо встановити також, які саме щезли й листи, бо у своїх коментарях Я. Вінцковський подавав лишень ті, які потребували його пояснень.

Текст одного із втрачених листів (№ 27) удалося встановити. Я. Вінцковський опублікував його у статті «Спадщина Дениса Січинського» («Діло», ч. 85 від 1910 р.).

Колекція листів, подарованих Я. Вінцковським, виявилась єдиною, яка зберігається у наших архівах і є важливою для вивчення життя та діяльності композитора. Листи охоплюють тільки декілька років життя Дениса Січинського і стосуються надзвичайно важливого, а водночас важкого періоду життя композитора.

Листи публікуються уперше із збереженням усіх особливостей тексту. Підкреслення слів та окремих фраз — авторські. В публікації узгоджено із сучасним правописом написання великих та малих літер, знято зайві пом'якшення в окремих словах (спів — замість сьпів, пісня — замість пісьня), характерне для тодішнього правопису закінчення на букву «ї» замінено на «і» (на місці — замість на місцї), правопис частки «ся», а також узгоджено із сучасним правописом прийменникові конструкції. Три крапки — авторські. Певні редакторські втручання стосуються пунктуації і проставлення апострофа.

Яким ГОРАК

№ 1

30. 5. 1905 [*р.*]

За фотографію сердечно дякую! В суботу о год. 6 ждатиму на колії, але не пущу Вас аж в понеділок. Тож старайтесь о урльоп.

Цілую сердечно.

Ваш Денис Січ[инський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 1. Автограф.

№ 2

Станісл[*авів*], *23. 8. 1905* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

На твій лист з 16-го с[ього] м[ісяця] доперва нині відписую, бо хотів-єм Тобі рівночасно деякі музикалія післати, а що не мав їх під рукою переписаних та мусів за дечим аж до Радча ходити, щоб переписати, тож справа

протягнулась аж донині, коли-то можу Тобі післати три мої композицийки [1] до зужиткованя, а іменно до співу пісню до слів Шевченка «І золотої і дорогої...», котру-то річ радив би-м Тобі найперше зужиткувати, бо се новість і досить ефектовна, а в «Торбані» дотепер ще нічо на спів з фортеп['яном] не було, і дві річи фортеп'янові, а то: «Mazourk-у de Concert» і «Піснь без слів» [1].

Як знаєш, єсть у мене ще більше річей, та про долю їх мусимо хиба колись при нагоді лично поговорити.

Дивуєшся, чому я нічо не пишу? Га! Причин по тому дуже много, а іменно: я, як звичайно, малоросс, лінивий до писаня, тож всі кореспонденциї мусять у мене в кишені відлежати свій час, щоб набрали Amtskraft'у. Дальша причина мого мовчаня — се «огірковий сезон» і сполучена з ним нужда не так доконче моральна, як, на жаль, більше чисто економічної натури, бо по причині ферій, доходи мої зредуковані низче зера, так що звичайно і на марку не стає, не говорячи вже о примітивнішій вегетациї,— сумне се, але правдиве! А що не до писаня чоловікови тогди, коли голоден, коли закурити що немає та коли нема даху над головою, се цілком зрозуміла річ; того рода відносини відбирають чоловікови рештку якого-такого гумору. Відбирають всяку охоту до праці, до льогічного думаня та, часто-густо і до житя! Так, так, Товаришу! Тож і не дивуйся, що не скорий був я до писаня, бо і що ж було писати?? Цікавий я, як пішли Тобі переговори з д[окто]р[ом] Лопатинським [2] і що у него найшов-єсь та що варт взагалі цілий єго крам?? Бо з присланої мазурки [3] єго прозирає, як на долоні, що хто знає, чи винайшов би він порох хотяй би і небездимний??

Напиши, що вийде в слідуючім числі «Торбана» і чи коли пустиш що мого і що??

Ага! Питаєшся мене, чи не маю якої грошевої пропозиції, і кажеш, що радо годишся! Я, але не розумію, о яку пропозицію розходиться, хибащо маєш на думці яке-таке ремунерованя авторів за їх надіслані твори?? Се було би дуже а дуже славно! і сли річ дійсно так ся має, то найшлась би у мене і пропозиція. От бачиш, як вище сказано, у мене тепер перед вереснем страшно лихі відносини і по причині довго триваючої посухи всі а всі жерела до дна повисихали, а ту якраз треба мені конче бути в Стрию, в Перемишли і у Львові; тепер приходить два дни свят, с[е] є[сть] неділя і понеділок, і се був би найвідповідніший час до подорожи. Упевнити Тебе могу, що яких 20 чи 25 корон, наділених мені відворотнов поштов, так, аби-м їх в суботу рано міг дістати і в суботу вночи міг виїхати чи то наперед до Львова, а опісля дальше, щоб важні і «wskutki brzrmienne» справи полагодити, значили б тепер для мене тілько що 200 чи 250 корон по 1-ім вересня! * Тож, сли хочеш прислані музикалія використати в «Торбані», до чого Тобі отсим виразно повного права уділяю, і сли єсть в можности витріхнути потрібну суму (вище подану), то присилай на мою адресу завчасу, а в неділю рано побачимось у Львові, де Тебе, може, єще в ліжку застану, а тим самим зробиш мені, вдодатку, велику прислугу, котру я узнати, оцінити і відплатити зумію! [4]

— —

* Тут і далі підкреслено в оригіналі.

Ми всі згадуємо Тебе дуже часто і дуже сердечно. Чому не покажешся коли? Панна Маня гіортувалась * страшно на «bezdziętne panny» (ніби се неможлива річ, щоб яка панна могла бути бездітна?!!), а свояки мої в Радчу [5] надіються, що незадовго появишся у нас і здоровлять Тебе сердечно. (Я був вчера у них.) Не маючи що більше писати, поручаюсь Твоєй пам'яти і кладучи на серци Тобі вище описану а нечувано важну для мене справу, жду нетерпеливо листу, картки (чи переказу) і кінчу мою безгранину [...] ** тай лично незнакомий. Найсердечніші поздоровленя.

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

P. S. Mazourk-и не маю, бо у Якубовича, і но приніс; надішлю завтра або привезу. Пиши і т. д. Д. С.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 2—5. Автограф. Постскриптум — олівець.

№ 3

Стан [*іславів*], *6/XI, 1905* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Відсилаю в кінци «Рокоту». Се річ крайно неможлива, і довго не мав я відваги братись за ню; посилаю по можности справлене, і сли хочеш, публікуй, але я би-м не радив, бо з тої річи при найлучшій воли, нічо путнього зробити не дасться [6].

За сю вельми немилу роботу ліквідую собі гонорар в висоті 5 корон [7], котрі, будь ласкав, прислати мені відворотно переказом.

За нотес сердечно дякую.

Дістав я дві він'єти з моєй пісни, але просив би-м о надісланя мені кількох примірників нот.

О [отець] Навроцкий з Загвіздя дістав також одну він'єту, проспект і чек, і питає, чи має за саму він'єту посилати гроші??

Се, відай, ошибка при експедициї, тож вишли єму ноти, а гроші він сей час надішле.

Чому не показуєш, як у нас?? Маю з Тобов багато до обговореня, тож з'явися!

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 6. Автограф.

---

* Заміритись.

** Замазані чорнилом два рядки тексту.

№ 4

Стан[*іславів*], *31/XII, 1905* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Будь так добрий і вишли мені якнайскорше: 1) один примірник «Народного марша», 2) один прим[ірник] «Любощів», 3) два прим[ірники] «Стоїть гора», 4) два прим[ірники] «Українських танців». Рахунок полагоджу особисто.

Надіюсь, що на Святах побачимось!

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 7. Автограф.

№ 5

*Станіслав*і*в, 18/11,* [*19*]*06* [*р.*]

Одержав-ім від «Української Накладні» у Львові á conto моїх відступлених 11 (одинайцять) пісень [8] 10 корон, т[о] є[сть] десять корон.

За «Українську Накладню» Ярослав Вінцковський, Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 8. Автограф листа Я. Вінцковського. Підпис Д. Січинського

№ 6

Березень, 1906 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Єсли зможеш, то приїдь в неділю вечером на концерт Шевченківський, котрий устроює тут гімназія. Будем Тобі дуже раді. А я при тій нагоді хотів би-м бачитися з Тобов.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 10. Автограф.

№ 7

Станіславів, 26/3, 1906 р.

Дорогий Товаришу!

Сердечно дякую Тобі за прислані ноти; виданя презентуєсь незвичайно хорошо, а зміст пісень, взглядно Твоєй пісні, незнаної мені дотепер, дуже гарний. В пісні «О будь мені» на стор. 5 в 8-ім такті згори бракує в співі «gis» — зрештою все в порядку.

Многолітствіє гарне і дуже на часі, бо всі дотеперішні вже горобці на дахах свищуть.

Я тепер працюю над більшим твором [9] на хори міш[ані], сольо баріт[онове] і повну орхестру, і цілими днями вдома сиджу тай пишу.

Твою картку з 20-го с[ього] м[ісяця] я дістав і тішить мене, що задумуєш до Стан[иславова] прибути.

Пишеш, що моя рата 50 кор[он] слідує точно на 2/4-го. Я Тобі дуже вдячний за се, але признатись мушу, що я по одержаню першої в висоті 100 кор[он] був пересвідчений, що і друга буде така сама, тим більше, що послідна рата платня в цвітні с. р. припадає ледви о кілька день по другій, отжеж, думав-єм, що кориснійше для Тебе прислати 1-у і 2-у більшу, щоб лекше було відтак з послідно.

Так калькулюючи, поробив я заздалегідь на рахунок тих других 100 к[орон] ріжні замовленя і зобов'язаня, і буду «nieprocieszony» сли другого [числа] місто 100 к[орон] лиш 50 дістану [10].

А так само розходиться мені і о рештуючу послідну рату, взглядно о то, щоби-м єю на час перед святами дістав, позаяк, полинаючи передсвяточні закупна, замовив я металевий хрест для пок[ійного] вітця мого і якраз під час свят маю го завезти до Бурштина і там уставити казати.

Тож, сли можливо, пришли на 2-го 100 к[орон] приїдь сам до Ст[аниславова] перед святами, бо на 1-ий день свят маю бути в Викторові у п[анства] Домбчевских [11], а 2-ого дня маю їхати до Бурштина.

Рівно ж очікую листу від Тебе та знати цікав, як Тобі живесь та щ[о] поробляєш? Тож пиши сей час, скаж[и], що тепер печатаєсь і дай знати котрог[о] дня і котрим потягом приїдеш? В[исоко]пов[ажаних] Вітця і Маму, як також всіх знакомих, здоровлю, а Тебе цілую.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 11-12. Автограф.

№ 8

Стан[іслав], *6/4, 1906* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Дякую Тобі отсим за 50 кор[он], котрі я 2-го / 4 рано дістав!

Прости, що аж нині дякую, але у мене тепер гук роботи, тож сиджу вдома на Кнігинині-селі [12], попиваю гербатку (часом з румом, часом без), пишу, а у місті часом і через два дни не показуюсь.

В додатку мав-єм тут нагоду в протягу майже одного тиждня бути аж на трьох концертах; іменно: концертував тут скрипак Коціян з фортеп'яністков Волявов. Дуже, признати мушу, оригінальна пара! Сли би-сь тут тогді був би-сь оком фаховця сконстатувати, о скілько вони обоє ростом від себе ріжняться, як, лайдаки, мимо того, допасувались якось до себе! Присутну публику на пальцях почислити було б можна, тож по концерті запили-сьмо справу у Гавбенштока (вони, капельник Tonfocker [?] та й я), а цеха стягла Коціяна може два рази стільки, скільки з концерту заробив brutto!

Ось варто на Руси концертувати!

Другий «пир музичний», яким мене Всевишній «наймилостивійше» покарати звелив, відбувся 1-го н[ового] ст[илю] цвітня «roku od narodzenia Pańskiego 1906».

Єли вільно стосувати латинську пословицю: «De mortius nihil, nise bene» — до львівських чи станиславівських «Боянів»,— то рішучо неумістна вона щодо концерту, який устроїла тогди українська молодіж тутешньої гімназиї в театральній сали.

Програма, щоправда, зложена кромі сценічної штуки Пачовського, єще з 13-ох вокальних і інструментальних точок, була виконана майже бездоганно. Найлучше відспівав хор Твій «Вечір», а потому видався пяніст Мішкевич, котрий яко соліст і яко акомпаніятор, держався впрост знаменито і ратував щасливо, нераз поважно загрожену, ситуацію.

Третий концерт, який устроїла вчера тут семинарія уч[ительська], дала доказ, що проф[есор] Урбані, єсли му річ лежить на серци, потрафить бути дуже вправним дірігентом. «На щедрий вечір» Колесси був виконаний впрост концертово. Зато орхестра слабша! З того, що дотепер написав-єм, легко зрозумієш, що хиба забагато для мене вражень в протягу кількох днів та що і на писаня листу часу не ставало!

А тепер щодо інтересів.

Сли не помиляюсь, рахунок наш виглядає так:

З угодженої нами ціни на II пісень по 15 з[о]л[отих] р[инських] (30 кор[он]) за кожду, отже разом з суми з[о]л[отих] р[инських] 165 дістав я
д[ня] 18/2 1906 р. корон 10;
—»— 12/3 —»— —»— 100;
—»— 4/3 —»— —»— 6;
—»— 2/4 —»— —»— 50.

Разом корон 166 або 83 з[о]л[отих] р[инських] в[алюти] а[встрійської].

Припадає мені, отже, решта в сумі кор[он] 164 або 82 з[о]л[отих] р[инських] в[алюти] а[встрійської].

Суму тую бажав би-м дістати від Тебе перед Вел[икодними] святами і то дня 9-го цвітня с[ього] р[оку], позаяк вечером заходять і жидівські свята, а я, як попередньо писав-єм, маю маса орудок у жидів.

Тож надіюсь, що відворотнов почтов повідомити мене зволиш, котрого дня ждати мені випаде на «Бесіді» листоноша.

Або знаєш що? Приїдь (з фльотов) сюда в неділю 8-го [13], а я буду ждав о год[ині] 6 вечером на двірци та й при тій нагоді поговоримо і порадимось!!

Отже, жду і цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січи[нський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 13—16. Автограф.

№ 9

Станіславів, 8/4, 1906 [*р.*]

Одержав-єм від «Української Накладні» послідню рату за відступлених 11 пісень в кводі 164 кор[он] т[о] є[ст] сто шістьдесять чотири корон, і посвідчаю, що до дня нинішнього дістав-єм цілковиту належність в сумі 330 кор[он], так що дальших претенсій яко належність за тоті пісні: 1) І не питай мене чом сум; 2) Finale; 3) Дума про Ничая; 4) У гаю, гаю; 5) У мене був коханий край; 6) Не співайте мені сеї пісні; 7) Як почуєш вночи; 8) Із сліз моїх; 9) Кілько дум ту переснилось; 10) Wszystko mi jedno; 11) Babie lato [14] не маю!

Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 18. Бланк музично-видавничої фірми «Українська Накладня» (Львів, вул. Вроновська, ч. 8). Автограф листа Я. Вінцковського, підпис Д. Січинського.

№ 10

16. 02. 1907 [*р.*]

Щойно дістав картку. Пришли а conto 10 корон, але якнайскорше!! Чому не відписуєш на мою картку? Я поповнив нову композицію [15] на хор міш[аний] з фортеп'яном. Може би-сь схотів видати? Слова Шевченкові.

Здоровлю сердечно.

Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 19. Автограф. Олівець.

№ 11

Станіславів, 28/3, 1907 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

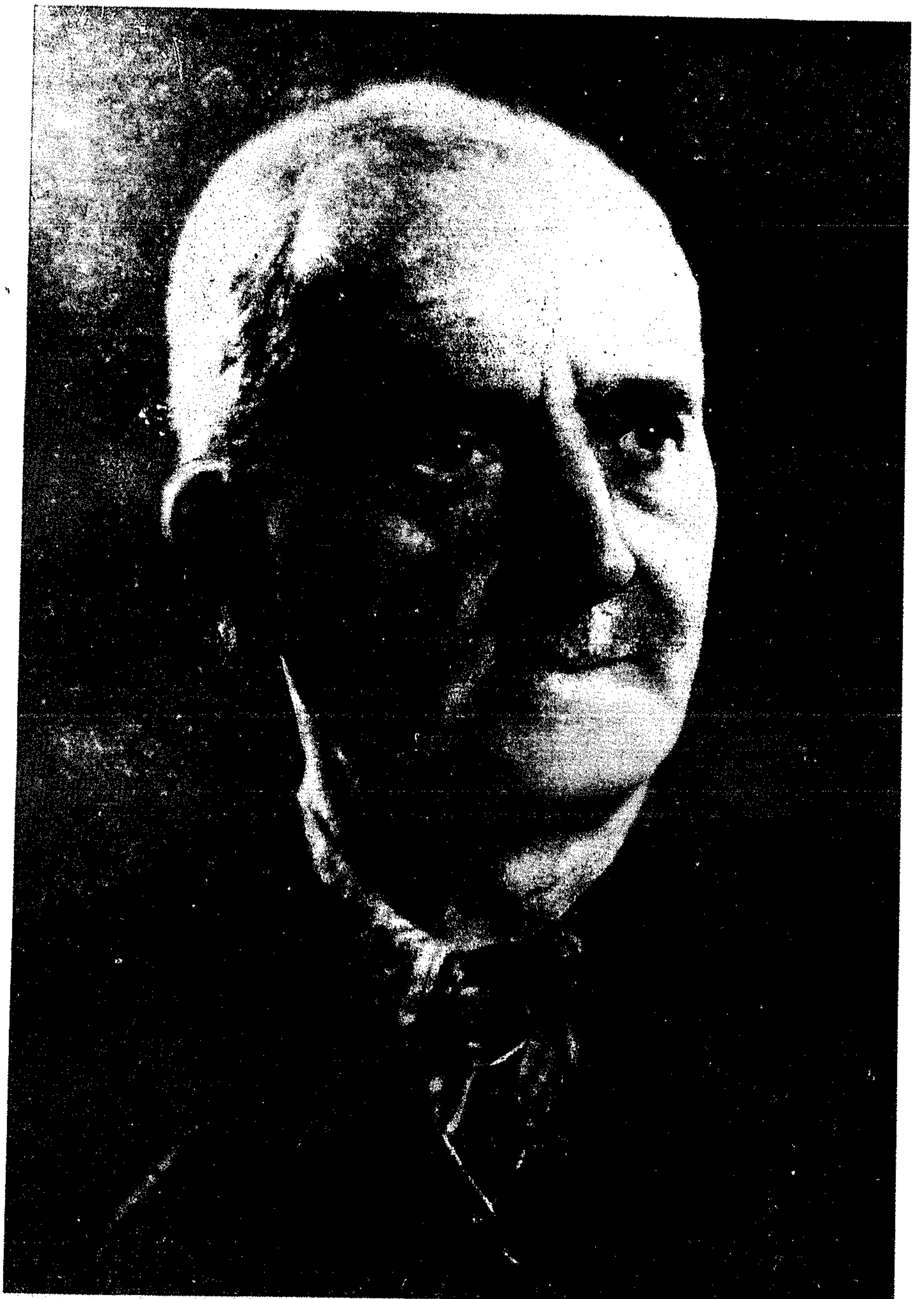
Довго не писав я до Тебе, але прости. Забагато праці було, а часу замало!

Посилаю Тобі мою найновійшу річ: мішаний хор з фортеп'яном — був співаний у нас в супров[оді] орхестри (орхестр[ову] партитуру маю у себе) дня 19-го с[ього] м[ісяця] на Шевченківськім святі і дуже публиці подобавсь [16].

Може би-сь напечатав сю річ в «Музичній (чому не українській??) накладні? Мішаних хорів до слів Шевченка дотепер доволі мало!

Я готов би-м сю річ відпустити «Накладни» на виключну власність (в тій формі, як посилаю) під услів'ями, як в попередній нашій умові (т. є. один чи кілько-там накладів до числа 2000 примірників, але вже без фо-

Денис Січинський.



Ярослав Вінцковський (Ярославенко). 40-ві рр. XX ст.

тографії) за марну суму: 50 (п'ятьдесять) корон, бо тепер перед латинськими святами дуже потребую грошей!!!

В разі Твоєй згоди, можеш уважати лист сей за списану між «Накладнев» а мною умову, а сли ні, так відошли мені нутку, щоби-м знав, що дальше почати.

Партитуру орхестр[ову] (моєй роботи) маю у себе; часом може дехто запотребувати, тож міг би-м і єю відступити до сфруктифікованя *, але се не оплатилось би печатати, бо там 15 сторін.

Читав-єм про Твої подвиги і успіхи на концерті у Львові, де разом з п. В. збирали-сьте лаври! Жалую лишень, що по причині майже рівночасного концерту у нас, не міг-єм тогди до Львова надрискати.

Хотів би-м бачитись з Тобою, бо сумно і тужно мені...

В понеділок (позавтра) лат[инське] свято, тож сли зможеш, прибудь шнельков ** год[ина] 5. 10 вечером бодай на кілька годин! Я буду ждав на колеї на кождий спосіб.

А сли ні, то відпиши сей час, що буде з інтересом, і сли на мої услів'я згодишся — пам'ятай, що перед лат[инськими] святами дуже а дуже потребую крайцарів.

Жду нетерпеливо відомости від Тебе, а ще більше Твого прибутя, і тим часом цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 21. Автограф.

№ 12

Стан[*іславів*], *22/4, 1907* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Пришли мені всі мої пісні, що дотепер вийшли, бо потрібні тут; сли неможливо Тобі було б вислати їх в заміну за вислані Тобі свого часу п[аном] Якубовичем [17] всі наші виданя, так вишли на мій рахунок (я там вже дещо винен), а я при кінци сего місяця буду у Львові з роботами для «Сокола» [18] і рахунок вирівняю. Польонез [19], присланий, потребує II-ої части; моцуюсь над нев і привезу готовий.

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 22. Автограф.

---

* Споживання (жарг.).
** Поспішним поїздом.

№ 13

Стан [*іславів*], *20/8, 1907* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Твою чудову пісеньку [20], котров я і всі знакомі, в котрих домі я єю перегравав, прямо восхищались, відослав я Тобі сей час, та не мав часу більше писати. І тепер пишу доривочно у «Schweissera», де снідаю та обідаю відразу. Старайся в найблизчу неділю бути в Станисл[авові], бо-м ся вельми зжурив за Тобою! «A pisz...»

Цілую Тя сердечно,

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 23. Автограф. Олівець.

№ 14

28/8, 1907 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Твою картку нині дістав і тішусь сердечно на Твій приїзд в неділю. Напиши коли і до котрого потягу маю вийти? План забави обдумаю, так що не будемо нудитись, а як не вдасться мені зложити бодай квартету співацького [21], то постараюсь певно о добре зіграну орхестру!! Я тепер сильно працюю і єсьм в половині партитури з «Янка» [22]. Жду вістки від Тебе, дякую за переслані ноти, здоровлю своїм і «Amalij, Halek [?], Janek etc.» іменем і цілую Тя сердечно.

Твій Денис С[ічинський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 24—25. Автограф. Олівець.

№ 15

3/9, 1907 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Дуже жалую, що не був-єм в неділю; надіюсь, але Тебе на слідуючу. В моїй роботі [23] тепер віднині несподівана перерва на 2—3 дни, а я відчую єю найлучше!

Жду Тебе і цілую,

Твій Денис Січ[инський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 26. Автограф. Олівець.

№ 16 [24]

Лапшин, 1/1, 1908 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Доперва нині відписую на обі Твої картки і подаю хронологічний порядок пісень:

1)	У гаю	рік	1888;
2)	Кілько дум	—»—	1891;
3)	Дума про Ничая	—»—	1901;
4)	Як почуєш	—»—	1901;
5)	Не співайте	—»—	1901;
6)	Finale	—»—	1902;
7)	У мене був кох[аний рідний край]	—»—	1903;
8)	Із сліз моїх	—»—	1903;
9)	І золотої	—»—	1903;
10)	І не питай мене	—»—	1904;
11)	Бабине літо	—»—	1905;
12)	Мені байдуже	—»—	1905.

Наколи потребував би-сь ще деяких дат, запитай, я охотно служу [25].

Тепер моцуюсь над орхестров до II акту «Роксоляни», і десь около 20-го січня с[ього] р[оку] відішлю партитуру (162 сторін) і всі орх[естрові] голоси Будзиновському [26]. Я і не мав нагоди подякувати Тобі за гостину, бо виїхав так нагло зі Львова, тому що мій о[тець] Джулинський [27] того самого дня мусів вертати. Тож тепер сердечно дякую. Ноти привезу віроятно сам, а тогди і Твоїй сторожисі дам за фатигу.

За пісоньки рівно ж дякую я і ще хтось...

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

На лат[инські] свята був-єм в Станиславові 3 дни. Всі патріоти і патріотки ala «Mania», Annela, Kunegunda — etc. здоровлять Тебе сердечно! З новим роком желаю Тобі многих літ і необходимого для того [...] *!!

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 28—29. Автограф.

№ 17

Лапшин, 13/2, 1908 [*р.*], *(четвер)*

Дорогий Товаришу!

На Твою картку не відписував-єм, бо надіяв-єм ся, що ся на днях сам до Львова виберу! Але що ж! — від суботи (8/2) ми ізольовані від культурного світа! Почти не дістаємо, бо колеї позавівало, з хати годі рушитись, бо жад-

* Далі текст закреслено.

ної дороги ні ледом, ні землев нема, а бальони у нас ще не впроваджені,— тож сиджу в хаті та кажусь, бо робота ніяка не береться мене! Потребую конче виїхати кудись на пару день між людей, щоб обновити фантазію,— а тут ніяково! З нудьги переписав-єм давно написану річ [28] і посилаю єю Тобі. Сли вона на що придатна, то зужиткуй між фортеп'яновими річами в «Накладни» (можу ю відступити «Накладни» на власність b n+I числі примірників, дуже а дуже дешево, бо за 15 корон). Хочу на днях конче бути в Станиславові і там маю багато важних орудок. До Львова приїду аж по карнавалі, бо аж тогди піде «Роксоляна». Всі ноти відіслав-єм Альфредови; варто, аби-сь зобачив орхестральну партитуру. Спішусь, бо післанець йде на почту, але як він, сиротисько, зайде? — бігме не знаю! Не забувай про мене і напиши, а поки що цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 30—31. Автограф.

№ 18 [29]

Лапшин, 26/4 1908 [*р.*], *(неділя)*

Дорогий Товаришу!

Дякую за лист і гратуляциї святочні і такой сей час відписую.

Свята! Та у мене мабуть в цілім житю не було ще так сумних свят, як сегорічні: сиджу на селі і нуджусь смертельно. Нога моя дуже хора і не позволяє мені безкарно робити піших штротаців *, а фіри до диспозициї не маю — особливо в свято! Цілий тиждень виголодили чоловіка всякими гостинами, а нині дали вправді якесь м'ясиво, але казали єго попивати «содовов водов»!!! І вже чую, що революція в череві готовиться, особливо по тій качці, смаженій на «Künerol»-у **, у що ю подали на обід. Коб так до завтрішнього дня діждатись, так обвину ногу ватов та сильно обандажую і піду до Бережан, хотяй би крок за кроком! Там побачу хотяй живих людий та розірвусь трохи по томлячій праци. Я вже викінчив цілу оперу разом з прологом, котрий мені мабуть найлучше вдався, і тепер моцщюючись над орхестраційов, та не знаю, чи то все на що здасться, бо той Мирослав С[ічинський] [30] зроби мені спеціально правдиво ведмежу прислугу! Я викінчу оперу, грошей не багато возьму, бо через «nomen-omen» тяжше буде єю виставити денебудь, а відтак що??

Майже через цілі два роки давали мені поляки зарібок, і я міг найти у них всегда і на будуче настілько, щоб пережити та всегда виходив-єм з ними якось до ладу. А тепер? Тепер буде справа тяжча, а на рутенців числити нема що. Так що ж я зроблю без роботи? Хиба прийдесь емігрувати до Америки! Мимо того рад би-м якнайскорше тут розв'язатись і вирватись куданебудь, бо на селі здичіти можна! Але ледви, аби-м перед кінцем липня с[его] р[оку] був зі всім готов, бо сли би-сь побачив масу записаного мною паперу (цілий брулІон), то би-сь налякався. А тут остає еще інструментація

* Від нім. Schritt — крок за кроком.

** Марка оливи.

прологу, I i III-го акту, розписане орх[естрових] голосів і виготовлене фортеп' [янового] витягу з цілости до друку! Сам не вірю, щоб я за 3 місяці з тим всім упорався! [31]

I моя хороба багато мені злого наробила: чоловік лежав 20 день в ліжку безчинно, опісля через 10 день міг о лісці ходити, але сидіти міг лише з витягненов навздовж ногов, через що годі було свобідно писати, а на третє, що-м наслідком монотонного житя так вичерпався, що-м часами був впрост неспосібним до праці.

Однов відрадов послідними часами була для мене кореспонденція з цілком незнакомов мені женщинов [32], о чім я Тобі вспоминав, до котрої слів, написав я цілком добру пісню. Се мусить бути якась незвичайно інтелігентна людина і переписуємося дуже часто і то два- або триаркушевими листами. Запрошує мене на май до Коломиї. Поїхав би-м на оден день, слиб були гроші, але що ж? Курація ноги страшно мене дорого коштує: прим[іром] лікар (а був 4 рази!) по 20 кор[он] за візиту і то лише по знайомстві, бо на таку погану дорогу, як тогди була, то би інший ані за 200 кор[он] не поїхав; дальше фірманки по і з лікаром, а вкінци аптика! Храни Господи! Дотепер видав-єм на дурну ногу около 150 кор[он], але се ще не конець, бо треба доти смарувати яковсь холеров ногу, поки біль цілковито не устане, а на се покищо не заноситься. I все тоє мусив я оплачувати з фортусів на сподіваний (але проблематичний) гонорар за оперу!! Тому і на свята тут лишився, хотяй мав-єм охоту скочити чи то до Остапа [33], чи до Станислава!

Тішить мене, що посилаєш до друку альбом; щодо дат біографічних, то я думав би, що сли се вже конче мусить бути,— най воно буде якнайкоротше. На те вистане «Календар» Зарицкого і Твої власні замітки. Щонайвисше можна додати, що від півроку працюю над оперов і що вона на осінь с. р. буде готова.

«Пісни без слів» № 2 не зужитковуй, бо я ужив ю яко «Vorspiel» до III-о акту, натомість посилаю Тобі рукопись пісоньки нової,— тої з Коломиї, переглянь! може вона на що здасться!

Напиши, чи довго забавиш в Бродах [34] і пиши частійше, а тим часом кінчу і цілую Тя сердечно.

Твій Денис С[ічинський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 33—36. Автограф.

№ 19

Бережани (ул[иця] Нова, ч. 132), 29/5, 1908 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Що дієсь з Тобов та чому не відзиваєшся через так довгий час? Мені тут дуже скучно і добре зробив би-сь, сли би-сь скочив коли сюда; з Бродів на Тернопіль недалеко!! [35] Відозвись, бо-м цікавий, що у Тебе нового?

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис С[ічинський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 37. Автограф. Олівець.

№ 20

Бережани (ул[*иця*] *Нова, ч. 132), 12/6, 1908* [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Ну!!! врешті відозвав-єсь ся! Тож «честь і слава» Тобі!!! Але, як виджу, мусіла Тебе взяти «c. k. koleja» в неабиякі обороти, скоро лишень в «шабас» їдеш до Львова! А скоро їдеш на урльоп, так заглянь до мене до Бережан! З Бродів через Тернопіль близько до Потуторів, а за 1 корону єсь вже у мене! і просто уважав би-м се за послідного рода шкандал, сли би-сь з нагоди урльопу не відвідав Бережан! [36]

Маю з Тобою багато до говореня. Приміром: моцююсь тепер над інструментаційов «Роксоляни» і на вересень буду готов, але з моїм Джулинським ще справа непокінчена дефинітивно, і я еще дотепер не підписав контракту, котрим єму мою оперу продаю, і для того могу кождої хвилі єще вицофатись з того інтересу. Тому хотів би-м, щоби-сь тут з'явився, а тогди обговорили би-сьмо оба справу та рішили, чи лучше продавати Дж[улинському] манускрипт за марних 3000 корон, чи було б, може, всказано фруктифікувати оперу, от, хоть би для «Торбана»??

А здається мені, що при якій-такій предприємчивости, міг би сей інтерес виплатитись.

Друга річ: Бережанська Рутенія дуже цікава видіти ще одного композитора, а вже спеціально мої учениці (маю їх три, а самі солідні [...] * і правдива фрайда була би для них оглядати (і дотикатись) Фауста, що ховає тісточка в кишеню від камізельки на дорогу! А третя річ: хотів би-м, аби-сь зобачив дівчину, в котрій я залюбив-єм ся!!! і то на старі літа!! [37]

А, бігме, варто бачити!!!

Тому і надіюсь небавом побачитись з Тобов! [38]

Що чути з пісоньков, котру я Тобі в цвітни вислав, та в якім стадіум находиться тепер «Альбом пісень»?? Ту-бо цікаві деякі на цілий цикль.

Маю яко ученицю одну жидівочку, дуже гарна і уталантована людина. Мушу учити, кромі фортеп'яну, також сольового співу, а голос феноменальний: цілі дві октаві — від «h» до «h ^{2}» без найменшої форси, регістр майже рівний, музикальність велика! Порадь мені, яку би школу для неї спровадити та звідки, бо я в тім не фаховий. Наразі співаєсь вправи «Cancone»-а, але се замало!

Жду вкоротці обширнішого листу від Тебе, взглядно особистого баченя Тебе в Бережанах, а поки що цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

P. S. Золочів [39] добре місце, але я віроятно осяду від вересня, сли не у Львові, то в Бережанах, впрочім — побачимо!

ЛНБ АН України, від. рукописів, фонд 169, спр. 31, арк. 38—39. Автограф. Олівець.

---

* Слово закреслено.

№ 21

27/8, 1908 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Не відзиваєшся так довго, чому ж? Хтів би-м бачитись з Тобою, тож виберись конечно по 1-ім до мене, а вичиним велику забаву з Федаками [40], де єсмь дуже частим гостем [41]. Був тут нині Городис[ький] [42]. Пиши.

Цілую Тя щиро.

Твій Денис Січин[ський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 40. Автограф. Олівець.

№ 22

Бережани, субота, 19/9 1908 [*р.*]

Я вже вдома [43]; вчера денервувався непотрібно [44], бо «vis major». «A pisz i brudy przysyłaj»!!

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 41. Автограф.

№ 23

Бережани, 24/9, 1908 [*р.*] *(год*[*ина*] *10 вночи).*

Дорогий Товаришу!

Перед годинов кинув я до Тебе картку з підписами тут[ешнього] жіноцтва, тепер шлю ще одну. Жду вістку від Тебе і цілую Тя щиро.

Твій Денис Січ[инський].

(Пані «Фаньці» — wiederein Herzlichtengrüss!!)

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 42. Автограф. Олівець.

№ 24

Бережани, 5/11, 1908 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

Прости, що доперва нині відписую на Твою картку, але часу вільного було обмаль.

А тепер до річи.

Дня 13-го січня 1909 р. (на Маланки) устро[ю]є тут одиноке живуче товариство «Жіноча громада» великий концерт з забавов, і упросили мене, щоб я концертом занявся.

Вчера мав-єм першу пробу при чудовім комплекті. А що не маю нічого нового, удаюсь до Тебе з просьбою о надісланя мені, хоть би в бруліоні, Твого нового хору мішаного [45] і о один примірник «Фіналу», але з оригінальним супров[одом] форт[еп'яновим]. Я кажу ті річи тут сей час переписати, манускрипта заверну до кількох днів. В найблизчих днях дістанеш від комітету, устроючого концерт сей, формальне запрошення до «ласкавої вспівучасти» [46] в згаданім концерті, а іменно: о одну точку сольову (може бути кілька пісень) і о обнятіє акомпан[іменту] до хорів, а то: до Твоїх і до моїх. Хотів би-м дати на перший пункт програми Твій міш[аний] хор, опісля співала б п[ані] Федакова, а дальше: «Лічу в неволі» з форт[еп'яном], потому сольо фортеп'янове, дальше «Фінал», опісля Твоя сольова точка, а на закінченя «Прольоґ» з «Роксоляни» з квінтетом смичк[ових] і форт[еп'яном].

Позаяк Тобі і Федаковій мушу акомпаніувати сам, було б теж бажаним, щоби-сь пісні, котрі мав би-сь співати, прислав мені на 2—3 дні перед концертом до вицвіченя. Тож прошу Тя дуже, донеси мені відворотно, чи можем взагалі на Твою співучасть числити, і присилай ноти до згаданих двох хорів! У мене все по-старому, а здоровля чимраз менче!

Моя «Любов» їде нині на довший час до Львова, бо хора на нерви, і лікарі заказали дальшу науку, урадили удатись до спеціалістів. Але вона не послухає і за два тиждні верне, щоб дальше мучитись науков і в тім році шкільн[ім] робити доконче матуру!!!

Жду нетерпеливо відомости і цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січ[инський].
(Hotel Europe)

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 43—44. Автограф.

№ 25

Львів, 7/2, 1909 [*р.*] *

Я ждав вчера дуже довго на Тебе та надармо [47]! За дві години «рокую» до шпиталю на операцию [48], котра дуже небезпечна. Тому на случай ката-строфи, уповажнюю Тебе отсим до відобраня всіх моїх непечатаних

* Дата отримання листа Я. Вінцковським.

манускриптів і невикінченої інструментації «Роксоляни». Все то є добре опаковане єсть в перехованю у цукорника «Zapłatyńsk-ого» (Бережани, ул. Потоцких) і я видав дотичну диспозицію, так, що на Твоє письменне зголошенє, се дістанеш до рук цілий крам [49]. Мій Джул[инський] не є властителем опери і умови формальної між нами нема! Тому з чистов совістев складаю все в Твої руки [50]!

Цілую Тя щиро.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 47. Автограф. Олівець.

№ 26

Бережани, 16/2, 1909 [*р.*] *

Дорогий Товаришу!

По повороті зі Львова в суботу, застав я Твою картку та прости, що допера нині пишу! Операциї не робив я у Львові, бо се переходило силу моїх нервів [51]. Хотів їхати до Відня на клініку та не склалось. Тож вернув я домів і дам різатись в Бережанах. Бо операция мусить бути! Маю літаючого поліпа на шиї, а він має тоє до себе, що дуже скоро розширяєсь по організмі, а все стромить вгору — до мозгу, а наколи там дістанесь, чоловік сей час вмирає! Жду лишень, щоб [у] тут[ешньому] шпитали місце вигідніше було, але не маю ніякої надії, щоб я жив! Ту не робили ще ніколи того рода операциї. То все, що писав я Тобі зі Львова (до Бродів) остає на случай катастрофи в повній силі, і я зарядив тут вже все, як слід. Тішить мене, що добре Тобі в Дрогобичи. О дни, в котрім до шпиталю перенесусь, донесу, а Тебе прошу о відомість на давну адресу!

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січ[инський].

ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 48. Автограф. Олівець.

№ 27 [52]

Бережани, 28/2, 1909 [*р.*]

Дорогий Товаришу!

На Твою послідну картку відписую такой сей час, бо хто знає, що завтра станеся [...] **. Будучи іменно тяжко і безнадійно хорим, бажав я в послідний раз бачитися з Тобою, бо добре хиба знаєш, що я крім Тебе нікого

* Дата отримання листа Я. Вінцковським.

** Тут і далі лист надруковано з купюрами, які зробив Я. Вінцковський.

більше вже не маю на світі, тож хотів я о дечім поговорити, а дальше — а говорю се тверезо і серіозно, понеже дні мої літерально почислені — бажав я впорядкувати мої артистичної натури інтереси. Бо єсть у мене під руками, а далеко більше єще між людьми по широкому світу, моїх творів в манускриптах і відписах, а я не здаю собі просто справи, що то за річи, кілько їх є і де вони находяться? [...] Тому-то, Дорогий Товаришу, хотів я передати (на случай моєї смерти) манускрипти і невикінчену інструментацию «Роксоляни» — як і право [...] Тобі, взглядно заснованому Тобою одинокому нині видавництву музичному у нас «Торбан», а кромі того, де-небудь находячіся композициї і манускрипти на власність [...] Я так бажав би-м сердечно бачитись бодай ще раз в житю з Тобою! Даруй, що пишу на подлім папері, але лучшого не маю.

Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

Газ. «Діло», 18 квітня 1910 р., ч. 85.

№ 28

Бережани, 12/3, 1909 [*р.*] *

Дорогий Товаришу!

Всі дістав [53] я в порядку, лишень від 8-ох днів лежу в ліжку, бо рушитись годі, а лікарі тут оперувати не хотять!! Від нас, з Бережан, неможливо виїхати «incognito» (перед вірителями і вони незвичайно гречнії і «sager züvorkommen» є дві з тих, котрих безвпинно видять), але з виїздом слабша цілком гісторія, перед санаційов інтересів [54], о котру всіма способами і я (і люди) стараються, а котра дуже пиняво йде! Прости, що пишу мало і невиразно, але се в ліжку. На днях напишу, коли прибути зможу.

Цілую Тя щиро.

Твій Денис Січинський.

ЛНБ АН України, від рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 49. Автограф. Олівець.

№ 29

Бережани, 15/3, 1909 [*р.*], *(год*[*ина*] *9-та вечер*[*а*]*)*

Дорогий Товаришу!

Я дістав нині рано Твою карточку та лежав цілий день в ліжку і аж тепер, зголоднівши, рішивсь зварити собі чай, а заким вода закипить, сів я писати до Тебе.

Пишеш, що я кепкую собі з хвороби! Дійсно, воно так, бо всяка операція давно спізнена, а їхати опять до Львова (куда би-м ніколи не поїхав біль-

* Дата отримання листа Я. Вінцковським.

ше в цій справі), або Відня? На се мене не стати! Мій інтерес з Дж[улинським] стоїть дуже смішно, завдяки адвокатови: він (Дж[улинський]) дотепер не заявив формально, що з інтересу вицофуєсь — я знов о тім і не думаю, але півтора місяця не виплачує він мені гонорару за роботу на удержаня і жию кредитом, але на чий рахунок?... Він займив вижидаюче становище, аби мене приневолити до підписаня цирографу, але я єго ніколи наперед не підпишу! Хочу їхати до Партиц[ь]кого [55]!

Цілую Тя щиро.

Твій Денис Січ[инський] [56].

ЛНБ АН України, від рукописів, ф. 169, спр. 31, арк. 50. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. Згадані три композиції вийшли 1905 р. в «Торбані» окремими виданнями під номерами 12, 33 і 37.

2. Лопатинський Ярослав (1871—1936) — український композитор. За фахом — лікар. На той час працював у с. Гологорах на Львівщині. Свої твори друкував у «Торбані».

3. Мазурка Я. Лопатинського «Не жартуй» вийшла 1905 р. в «Торбані» окремим виданням (№ 3).

4. «По тім листі післав-ім переказом особисто щось коло 20 корон» (Я. Вінцковський).

5. У с. Радчі Станіславівського деканату при церкві Покрови з 1905 р. був парохом Емануїл Січинський (1866—?), кревняк Дениса Січинського. Від Емануїла Січинського та його дружини Ольги Я. Вінцковський після смерті Д. Січинського отримав неопубліковані твори композитора, про що було повідомлено у пресі.

6. Мова йде про твори Марії Фіцалович, дружини пароха зі Швейкова, які в оригіналі мали назву не «Рокоти», як у листі, а «З-під Рокоти» (думка та коломийки для фортепіано). Після правки вийшли окремим виданням у «Торбані» (№ 8) і «скорше оплатились, ніж яка поважна річ» (Я. Вінцковський).

7. «5 корон відіслано» (Я. Вінцковський).

8. Згідно домовленості за кожну пісню Денис Січинський повинен був дістати 30 корон. Остаточний розрахунок наведено в листі № 8. Закуплені пісні вийшли в «Торбані» під номерами 24 та 28.

Згідно коментарів Я. Вінцковського після даного листа у колекції був лист, датований 28. 02. 1906 р. Цей лист був написаний на нотнім папері, і мова в ньому йшла про якусь пісню, текст до якої мав із німецької мови перекласти Денис Лукіянович. «Щось був написав, але воно не мало ніякої стійкости» (Я. Вінцковський).

Про одержання чергової рати гонорару мав би свідчити також лист Д. Січинського до Я. Вінцковського від 9 березня 1906 р. На жаль, цього листа в колекції нема.

9. «Більший твір — се, мабуть, «Журавлі» Франка, однак недокінчив його і, спаливши, подер» (Я. Вінцковський).

10. Про одержання Д. Січинським останньої рати мав би, згідно приміток Я. Вінцковського, свідчити лист від 6 квітня 1906 р. Цього листа в колекції нема.

11. Олександра з Домбчевських Гірняк та її чоловік Йосип Гірняк були друзями Дениса Січинського. Зберігали твори композитора, які після смерті Д. Січинського віддали Я. Вінцковському, серед них: похоронний марш «Vivos voco, mortuos plango», транскрипцію на чотири руки для фортепіано твору «Моряки», перероблений на мішаний хор із фортепіанним супроводом твір В. Матюка «Де Русь живе», згармонізований на мішаний хор із фортепіанним супроводом марш Мерославського «Ренегатам» до слів «Коли Україна борбу розпочала», фрагмент із недокінченої фантазії для фортепіано «Ой у полі три керниченьки», пісню для соліста з фортепіанним супроводом «Пісня моя», марш для фортепіано в чотири руки

«Сагайдачний», пісню на мішаний хор із фортепіанним супроводом «Лічу в неволі» (перший примірник чорновика), а також вальс для фортепіано в чотири руки «На филях Дністра».

12. Кнігинин — село обіч Станіславова (нині частина Івано-Франківська). Там, «за рампою» (залізничним переїздом) деякий час мешкав Денис Січинський.

13. «На той лист я приїхав 8-го і передав решту, т[о]є[сть] корон 164 за 11 пісень» (Я. Вінцковський).

14. Опісля усі ці твори увійшли в «Альбом пісень» Дениса Січинського, який вийшов старанням Я. Вінцковського 1908 р.

15. Мова йде про «Минули літа молодії». 23 березня 1907 р. (див. лист № 11) цей твір Д. Січинський відіслав Я. Вінцковському для публікації. Однак для видання не знайшлося коштів, і твір було повернуто Д. Січинському. За життя композитора так і не був виданий, а автограф втрачено. У «Домбчевських» (див. прим. 11) Я. Вінцковський знайшов тільки чорновик твору, але й тоді не зумів його видати. «Пізнавши, під якими услів'ями компонував покійний Денис Січинський,— писав із цього приводу Я. Вінцковський у статті «Спадщина Дениса Січинського (Діло.— 1910.—№ 85),— зараз можна бачити, що се не легка річ віднайти усі його твори. Хто знав покійного і видів його при якій-небудь композиторській праці, той ніколи не може припускати, щоб узагалі усі композиції де довго заховалися. Січинський писав без жодного інструменту, скоро, та про зовнішній вигляд не дбав зовсім. В кутику чи то в кімнаті якого товариства, чи у приватнім, чи у своїм (звичайно мешкав у готелі) помешканню, чи знов у публічнім локалю, схилений над папером, ставляв нотку за ноткою, дрібненько, кінчав працю і віддавав до ужитку. З тим самим манускриптом рідко коли сходився, тож коли його прошено, приміром, о яку давну композицію, він радше наново написав, ніж відшукував єї між людьми. Він сам знав про те добре, що його праці порозкидані, але зібрати і впорядкувати йому було годі». Саме дякуючи тому, що праці Д. Січинського були «порозкидувані» між людьми, «Минули літа молодії», які вважались втраченими, були віднайдені композитором Богданом Шиптуром і вперше опубліковані ним у виданні: «Денис Січинський. Хорові твори» (Івано-Франківськ, 1990 р.).

16. «Минули літа молодії» були вперше виконані на шевченківському вечорі в Станіславові 19 березня 1907 р., про що повідомила тодішня українська преса. Оркестрової партитури до сьогоднішнього дня не віднайдено.

17. Є. Якубович був директором видавництва «Станіславівського Бояна», редактором якого був Д. Січинський. У цьому видавництві окремими відбитками вперше вийшли: 1) «Не пора» на вірші І. Франка (гармонізація Д. Січинського) для мішаного хору в супроводі фортепіано та чоловічого хору a capella; 2) «Даремно, пісне» на вірші І. Франка для мішаного хору a capella; 3) «Не співайте мені сеї пісні» на вірші Л. Українки для чоловічого хору; 4) «Пісне моя» для мішаного хору a capella 6; 5) «Коби» для чоловічого хору a capella; 6) «Як почуєш вночі» на вірші І. Франка для тенора в супроводі фортепіано; 7) «Не співайте мені сеї пісні» на вірші Лесі Українки для сопрано в супроводі фортепіано.

Ці твори Д. Січинського були вислані Є. Якубовичем для видавництва «Торбан».

Окрім того, станіславівське видавництво випустило ще такі твори Д. Січинського: 1) «Непереглядною юрбою» на вірші Т. Шевченка для чоловічого хору a capella; 2) Кантату на честь станіславівського єпископа Хомишина для мішаного хору в супроводі фортепіано; 3) Фортепіанний супровід до дуету О. Нижанківського «Люблю дивитись»; 4) Фортепіанний переклад і оркестрову партитуру III симфонії М. Вербицького; 5) 12 пісень І. Воробкевича, упорядкованих та переведених Д. Січинським із мішаного хору на чоловічий; 6) Накладом книгарні «Штавдахер і спілка» збірку патріотичних та популярних пісень «Ще не вмерла Україна», котру Д. Січинський упорядкував та згармонізував, одержавши від книгарні по одному золотому за кожну пісню.

18. Спортивне товариство, яке відіграло велику роль у національному відродженні. Виникло 1894 р. у Львові заходом В. Нагірного та В. Лаврівського. При товаристві діяли драматична та оперна студії, а також був хор та оркестр. Для товариства Я. Вінцковський написав відомий «Марш Соколів». Оперна студія мала намір здійснити постановку окремих дій з опери Д. Січинського «Роксоляна».

19. Д. Січинський так і не докінчив його, хоч Я. Вінцковський мав намір надрукувати цей «Полонез». Пізніше Д. Січинський використав його в «Роксоляні».

20. Пісня Я. Вінцковського «Мав я рожу», яка вийшла окремим відбитком у «Торбані» як № 34.

21. Цей лист написаний на двох листівках жартівливого змісту. На першій з них — квартет співаків у фраках та циліндрах. Один із співаків товстий, а три надзвичайно худі. Всі дуже стараються злагоджено співати.

На другій листівці зображені малі діти (Амалії, Галечки, Ганечки), які обсіли диригента і грають на дитячих музичних інструментах, що дуже його нервує.

22. «Янек» — опера польського композитора В. Желенського. «Відписував цілу партитуру оркестральну для тов. ім. Монюшка у Станіславові. З того переписування багато, як казав, скористав з музики автора» (Я. Вінцковський).

23. При переписуванні опери «Янек».

24. Згідно з коментарями Я. Вінцковського перед тим листом був лист від 3 вересня 1907 р., в якому Д. Січинський повідомляв, що приступив до роботи над оперою «Роксоляна». Лист був написаний із села Лапшина, що коло Бережан, куди Д. Січинський переїхав для спокійної праці над оперою.

25. Ці дані, а також хронологія перелічених пісень були потрібні Я. Вінцковському для «Альбому пісень», який вийшов у «Торбані» 1908 р.

26. Будзиновський Альфред (1871—1942) — учасник визвольних змагань 1918—1921 рр., сотник Українських Січових Стрільців. Організатор сокільсько-січового руху та туристики в Галичині, автор низки статей на туристичну тематику й упорядник путівника «Туристика». Рідний брат українського письменника В'ячеслава Будзиновського, відомого політичного та суспільно-громадського діяча, одного з організаторів націонал-демократичної партії Галичини, посла у Віденський парламент. На даний час Альфред Будзиновський (у подальших листах — Альфред) був головою «Сокола», диригував оркестром і мав намір поставити «Роксоляну». Однак опера виявилась надто технічно складною і постановку не вдалося здійснити.

27. Джулинський Лев (1849—1924) — галицький журналіст і громадський діяч москвофільського напрямку. Видавець часопису «Посланникъ» (1889—1911), місячника «Книжечки місійні», серії «Русский амвон», «Ілюстровані житія святих» та ін., а також упорядник і видавець латинського молитовника для греко-католиків Західної Галичини. «Він,— коментував Я. Вінцковський у своїх примітках до листа,— заангажував Д. Січинського до написання опери на селі. Як лібрето мала бути «Роксоляна» І.А. Луцика, написана язичієм, а відтак відрукована в польськім перекладі того ж автора. Лібрето цілком не було «знамените», бо треба було його багато разів змінити. На українську мову зладив його Степан Чарнецький у тоці музичної роботи Січинського. В Лапшині, а в части Бережанах, написав Д[енис] С[ічинський] тую оперу, складаючуся з 3-ох актів з прологом протягом півтора року з довшими перервами у роботі».

28. «Се був фортеп'яновий маловартний твір, який я при нагоді вернув С[ічинському] і не друкував. Здається мені, що той твір використав він до «Роксоляни» (Я. Вінцковський).

29. Перед тим був лист від 17 квітня 1908 р., який відсутній у колекції, а Я. Вінцковський до нього дав таку примітку: «Я був перенесений до Бродів до секциї консервациї. С[ічинського] зимою того року боліла нога так дуже, що лежав у ліжку».

30. Січинський Денис далекий родич Мирослава Січинського, який виконав вирок над намісником Галичини А. Потоцьким, вважав, що через убивство ставлення польських властей до нього зміниться, і він втратить заробіток у польських музичних товариствах, для яких гармонізував твори та писав оркестрові партитури.

31. На той час повністю була готова лише друга дія його опери «Роксоляна».

32. Вільшанецька Володимира — українська письменниця, відома жіноча діячка. Друкувала свої твори в галицькій жіночій періодиці. 1933 року у видавництві «Веселка» (Львів) вийшла її збірка оповідань та поезій у прозі «Війна». До її слів Д. Січинський написав пісню, про яку в листі згадується як про «нову пісню». Пісня мала назву «Я тебе люблю».

Листування Д. Січинського з В. Вільшанецькою не збереглося.

33. Нижанківський Остап (1863—1919) — український композитор. Для деяких творів О. Нижанківського Д. Січинський зробив фортепіанний супровід.

34. На той час Броди були прикордонним містом.

35. «Помимо запрошення, я не міг задля причин службових і далекої дороги виїхати до Бережан» (Я. Вінцковський).

36. Перед тим був, очевидно, лист з ранішою датою, який у колекції відсутній. У ньому, судячи з приміток Я. Вінцковського, Д. Січинський запрошував його до себе в гості.

37. «Дівчина, о котрій згадує Д[енис] С[ічинський], називалась Леся Дзюбівна. Була се молоденька 18-літня панночка, яка здавала гімназіальні іспити, та й відтак записалась на фільозофію. С[ічинський] мав зовсім серіозні, але скриті наміри з нею женитись. Але залкоголізоване тіло не позволяло на те» (Я. Вінцковський).

38. Я. Вінцковський і на цей раз «через справи службові» не зміг відвідати композитора.

39. «Я пропонував єму, щоб осів на стало в Золочеві, але він на те не рішивсь» (Я. Вінцковський).

40. Федак Володимир був суддею повітового суду в Бережанах. Разом із І. Мидловським (1854—1916), також суддею повітового суду, драматургом, автором тексту пісні «Родимий краю». Вони заснували в місті хор «Боян», солісткою якого була Ольга Федак, дружина В. Федака. Вона мала гарний голос і була першою виконавицею багатьох солоспівів Д. Січинського.

41. Після розриву з Л. Джулинським, який вимагав, щоб опера «Роксоляна» була «на язичію» або ж польською мовою, але не українською, Д. Січинський переїхав до Бережан і часто відвідував Федаків.

42. Городиський Й.— надпоручик при ландвері у Станіславові, приятель Д. Січинського і його краянин (був, як і композитор, із с. Клювинець).

43. Оскільки Я. Вінцковський не зміг «через службові справи» приїхати до Бережан, Д. Січинський відвідав його у Бродах.

44. «Був у мене в Бродах з фортеп'яновим витягом «Роксоляни». Він приїхав був з Лесею Дзюбівною та єї батьком до якихсь їх кревняків до Бродів. Разом переглянули-сьмо цілу оперу у мене при піаніні. Над деякими частями досить довго дискутували-сьмо. Вечером при від'їзді досить був поденервований задля якихсь непорозумінь з п[ан]ною Л[есею] Дз[юбівною]» (Я. Вінцковський).

45. «Тече вода з-під явора» на вірші Т. Шевченка (видання «Торбана», № 77).

46. Запрошення було вислане, але Я. Вінцковський не зміг приїхати.

47. «Я мав бути у Львові в «гостинниці», але не приїхав-їм» (Я. Вінцковський).

48. «Зараз із початком 1909-го року почалася кінчати життєва нитка Д. Січинського. Давно він мав на карку гульку, яка була рухомою під шкірою і яку треба було вирізати. Відтак вона побільшалась, аж вкінці зрослась з жилами і попросту задушила покійника» (Я. Вінцковський).

49. Про долю творів, залишених у цукорні, Я. Вінцковський оповів у статті «Спадщина Дениса Січинського» (Діло.— 1910.—№ 85).

50. Всупереч волі Д. Січинського Я. Вінцковський рукопис опери «Роксоляна» віддав Л. Джулинському, вважаючи його «єдиним законним властителем єї», оскільки Л. Джулинський утримував композитора в себе вдома.

51. «С[ічинський] тому не піддався операції у Львові на клініці, бо страшенно зденервувався тими зойками і криками хворих так, що переночувавши одну ніч, формально втік звідтам. Однак і в Бережанах операції не проведено, а вернувши відтак за якийсь час до Львова, оказалось усе вже запізно. І так умерти мусів.» (Я. Вінцковський).

52. Цей лист відсутній у колекції, хоч був там. У скороченому варіанті та із купюрами Я. Вінцковський опублікував його у статті «Спадщина Дениса Січинського» (Діло.— 1910.— Ч. 85). Даний лист є формальним заповітом Д. Січинського, за яким єдиним спадкоємцем його творів ставало видавництво «Торбан» на чолі з Я. Вінцковським.

53. Я. Вінцковський на той час був переведений працювати до Дрогобича. Не маючи змоги зустрітися з Д. Січинським у справі спадщини, запросив його до себе, виславши попередньо йому «на дорогу, мабуть, 20 крон від мене переказом». Гроші Д. Січинський дістав, але приїхати через хворобу та невияснені справи з Джулинським не міг.

54. Л. Джулинський та його адвокат «дуже гречно» приневолювали Д. Січинського підписати «вигідну» умову, внаслідок якої Д. Січинський втрачав право на оперу, проти чого був категорично проти сам композитор (див. лист № 29).

55. Партицький Йосип — адвокат у Станіславові, пізніше четар Січових Стрільців, рідний брат редактора журналу «Зоря», приятель Д. Січинського. У конторі Й. Партицького на посаді конципіста працював Дмитро Вітовський, керівник Листопадового Зриву у Львові 1918 року, організатор утечі Мирослава Січинського з тюрми «Діброва» у Станіславові. Д. Січинський мав намір порадитися з Й. Партицьким у справі з Л. Джулинським.

56. Це останній лист Дениса Січинського до Я. Вінцковського. 26 березня 1909 р. Д. Січинський приїхав до Дрогобича, щоб востаннє побачитися з приятелем та привіз йому свої рукописи, аби передати їх «Торбану». Я. Вінцковський склав їх список сам, бо композитор уже писати не міг. «На другий день, т. є. в суботу ввечір,— писав про ці відвідини Я. Вінцковський у статті «Спадщина Дениса Січинського»,— попрямував був покійний Денис у дорогу до Станіславова, але чого, сего не знав сказати.— «Як стане мені гроший,— мовив,— то поїду далі у світ, а як ні, то прийдеться мені в Станіславові вмирати». Ми розпрощались в Стрию на двірци, куда я його був відвіз. Січинський поїхав прямо до Станіславова, а я повернув у годину пізнійше до Дрогобича, і ми більше не бачилися.» Грошей, щоб їхати на операцію до Відня, не було. Денис Січинський помер 26 травня 1909 р. у третьорядному станіславівському готелі. Вранці 27 травня Є. Якубович, головний організатор похорону, вислав Я. Вінцковському телеграму, що похорон відбудеться 27 травня пополудні. «В депеші,— писав Я. Вінцковський,— не тільки що ім'я було перекручене, але ще й запізно була мені доручена (се ж наша галицько-польська почта!) так, що остатний можливий поїзд уже був відійшов, і я не міг навіть віддати посліднього поклону правдивому, щирому музикови, а мому дорогому приятелеви...»

ЛИСТ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО ДО МИКОЛИ ГРІНЧЕНКА ВІД 17 КВІТНЯ 1927 РОКУ

У процесі розвитку національної культури на сучасному етапі дедалі повніше розкриваються забуті сторінки музичного життя України. Перед наукою і суспільством стоїть невідкладне завдання повернути із забуття не тільки постаті першої величини, а й тих, хто хоч і не визначав магістрального шляху культурних процесів, проте в міру своїх сил і здібностей примножував надбання рідної культури.

Однією з таких постатей був відомий свого часу в Галичині і серед української еміграції у США композитор і диригент Михайло Гайворонський (1892—1949).

Митець народився 15 вересня 1892 р. в Заліщиках на Тернопільщині. З восьми років співав у хорі, а у тринадцять уже пробував свої сили як диригент.

Закінчивши вчительську семінарію у Заліщиках (1912 р.), М. Гайворонський починає навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові у класі скрипки в педагога Ф. Кребса. Ще студентом організував хор і керував двома селянськими духовими оркестрами. 1914 р. побачили світ його перші хорові твори під псевдонімом Орест Тин. Того ж року Гайворонський вступив до Легіону Українських Січових Стрільців, а через рік став керівником духового оркестру УСС. Після переходу війська за Збруч Михайло Гайворонський деякий час працює диригентом у Державному театрі Кам'янця-Подільського. Тут він зустрівся з Миколою Садовським, який у той час був Головноуповноваженим для організації державних театрів і хорів Української Народної Республіки, познайомився з музикознавцем Миколою Грінченком, композитором Миколою Леонтовичем та іншими музичними діячами. Улітку 1919 р. разом із М. Гайворонським хормейстером Кам'янецького театру працював Нестор Нижанківський.

Наприкінці 1920 р. М. Гайворонський повертається до Львова. Він працює викладачем у різних закладах, керує хорами в українських театрах, виступає як диригент з «Львівським Бояном», хорами «Просвіти», «Бандурист».

У 1923 р. М. Гайворонський виїжджає у Сполучені Штати Америки. Таке рішення було пов'язане з багатьма причинами. Колишній старшина Української Армії М. Гайворонський особливо гостро відчував підневільне становище українців, які, втративши свою державність, опинилися під гнітом Польщі. Почалися арешти і переслідування діячів Західно-Української Народної Республіки та воїнів українського війська. М. Гайворонський був у числі тих, за ким стежила польська таємна поліція.

З другого боку, композитор відчував брак своєї професійної освіти і розумів, що її можна здобути лише за кордоном.

Усі ці обставини стали причиною того, що молодий митець, активний діяч музичного життя Галичини, назавжди покинув свою батьківщину.

З перших місяців перебування у США . Гайворонський бере енергійну участь у музичному житті української еміграції. У місті Бунсокеті, де він проживав до 1924 р., керував оркестрами, хором, театральним гуртком, вів курси освіти в середовищі українських іммігрантів. Відчуваючи недостатність теоретичної підготовки, продовжує музичну освіту в Колумбійському університеті у класах Д. Мейсона, Д. Моора, С. Бінггема.

Праця М. Гайворонського як композитора через рік увінчалася великим успіхом. Його і ще 77 студентів різних факультетів університету було нагороджено однорічною стипендією ім. Мозенталя (Mosenthal Fellowship) на 1926—1927 навчальний рік. Це відзначення особливе ще й тим, що його отримав негромадянин США. Це був перший випадок, коли українець у США отримав таку нагороду за свої композиції.

У 1924 р. разом із видатним скрипалем свого часу Романом Придаткевичем Гайворонський організовує у Нью-Йорку Українську музичну консерваторію.

М. Гайворонський докладав багато зусиль для пропагування української музики, працюючи як композитор, диригент, громадський діяч. Саме як диригент Гайворонський звернув на себе увагу американських музикантів і різних музичних товариств. До 1936 року він був керівником струнного оркестру в Нью-Йорку.

З кінця 30-х років митець плідно працював на композиторській ниві, також активно допомагав талановитій молоді. До останніх своїх днів, уже тяжко хворий, М. Гайворонський намагався бути потрібним, корисним, уболіваючи за те, щоб молоде покоління американських українців було вірне Батьківщині своїх батьків та українській музиці — двом ідеалам, яким він чесно служив упродовж усього життя.

Помер М. Гайворонський 11 вересня 1949 р. в Нью-Йорку.

Композиторську спадщину Гайворонського становлять твори різних жанрів, серед яких багато для духового оркестру: сюїта «З Гуцульщини», рапсодія «Довбуш», «В'язанка стрілецьких пісень», марші, увертюри, вальси, обробки народних пісень і танців. Композитор також писав для струнного і симфонічного оркестрів: «Коляди» для струнного оркестру, «Симфонічне Allegro», дві симфонічні поеми — «На Чорному морі», «Рідна сторона моя» тощо. Гайворонський звертався і до камерно-інструментальних жанрів. Йому належать Скрипкове тріо, Прелюд і фуга для скрипки, альта й віолончелі, струнний квартет «Морозенко», струнний квартет «Різдвяна сюїта», твори для скрипки і фортепіано, серед яких Серенада, Сюїта, Прелюд, Сонатіна.

Чільне місце у спадщині композитора займає хорова творчість. Це, зокрема, відомі стрілецькі пісні «Їхав стрілець на війноньку» (сл. «УСС»), «Синя чічка» (сл. Василя Бобинського), «За рідний край» (сл. Романа Купчинського) та багато інших, хори на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки, Богдана-Ігоря Антонича, Олександра Олеся, Івана Франка, Григорія Чупринки, Максима Танка, Павла Тичини, хорові обробки народних пісень, серед яких «Українські народні пісні Лемківщини і Закарпаття», «Гуцульське Різдво», «Українські народні пісні переселенців в Югославії», «Білоруські народні пісні», «Народні пісні Америки і Канади», «Колядки і щедрівки».

М. Гайворонський працював також у сфері церковної музики, написав дві Літургії, дві Херувимські, «Канти з Почаївського Богогласника», «Псалом 150» (з англійським текстом), опрацював Літургійні співи Сидора Воробкевича.

Композитор звертався і до театральної музики. Він є автором музики до вистав «Соняшник» (В. Островського), «Сон Івасика» (Левка Лепкого), «Залізна Острога» (лібрето Луця Лісевича й Анатоля Курдидика), «Синя квітка» (лібрето Дмитра Николишина) тощо.

Сучасне українське музикознавство робить лише перші кроки у вивченні й осмисленні творчості Михайла Гайворонського. Лист композитора до видатного вченого-музикознавця Миколи Грінченка, який зберігається у відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України, розширює наші уявлення про особистість М. Гайворонського, а також відкриває невідому сторінку його взаємин з одним із фундаторів української музичної культури XX ст. Миколою Грінченком.

Зміст листа вказує на те, що це була відповідь на лист Грінченка. Листом від 27 березня 1927 р. Микола Грінченко просив Гайворонського розповісти про свій життєвий і творчий шлях, а також подати інформацію про інших музикантів, які перебували за межами України:

«Дорогий Товаришу, п. Михайло!

Оце зібрався я наладнати з Вами той зв'язок, що якось увірвався. Гадаю, що нам, які близько стоять до справ українських музичних, треба час від часу обмінюватися думками, ділитися досвідом, набутими знаннями, практикою життя» [1].

Час написання листа належить до періоду, коли М. Грінченко працював над фундаментальним дослідженням «Історія української музики», в якому великий розділ був присвячений музиці в Галичині. На жаль, досі ця робота залишається у рукописах.

У листі М. Гайворонського зустрічаємо прізвища композиторів, музикознавців, музикантів-виконавців, які, на його думку, заслуговували на увагу ще тоді, на початку їхнього творчого шляху. Це — Зиновій Лисько, Борис Кудрик, Антін Рудницький, Стефанія Туркевич, Роман Придаткевич, Осип Залеський. На десятки років ці імена було вилучено з української музичної культури, і для сучасного покоління є цінним кожен документ, який повертає «забуті імена» або хоча б кількома штрихами поповнює наше уявлення про цих митців.

Подаючи до публікації лист Михайла Гайворонського, ми намагалися зберегти його в оригінальному вигляді, не наближаючи лексику та правопис до сучасної літературної мови.

Роксоляна МИСЬКО-ПАСІЧНИК

17.IV.1927, New Jork

Дорогі Миколо!

Щиро дякую Вам за листа, який мене врадував. Згадав я минуле — у якому я стрінув Вас, покійного Кирила, Леонтовича, і його приятеля — котрий нас «приймав мозоліном».

[1] Цитата за книжкою: Витвицький В. Михайло Гайворонський: життя і творчість.— Нью-Йорк, 1954.— С. 57.

Радію — Миколо — Вашою працею. Уважно стежу і кріпшаю враз і з тими, які набирають сил і вартість під цю пору.

Великого значіння Ваша праця — і Вам за це честь і шана.

Мене — хоч доля понесла світами — та я почуваю себе нерозривно зв'язаним із Вами. Праця моя хоча і скромна та все таки ціль чі бодай трохи прикрасити нашу «свиту».

Сам я син убогої родини. 15.IX. 1892 р. родився в Заліщиках над Дністром. Було із малку замилування до музики: на цимбалі вчив мене грати сліпий на одно око циган, а на скрипці мій тіточний брат Василь.

Це у ранній молодості: 6—9 літ.

З восьмим роком співав у бурсацькому хорі, відтак у селянському хорі під проводом брата Василя. Цікаво, як студіювали ми з Василем нові хорові композиції: Василь співав партію баса, на скрипці граючи тенорову, я співав сопранову, а грав альтову.

Вже тоді (біля 13 літ мені було) я деколи заступав Василя у веденню хору.

Покінчив народню і мійську школу, а то не було моїм родичам спромоги післати мене до гімназії у більше місто — дали мене до учительської семінарії: учителем музики під той час був добрий музик (Франц Кеньор). За рік я навчився грати на чельо і грав в оркестрі (симфонічній).

Навчився теж грати на кларнеті і трубці; бувало треба — то я заступав того чи іншого музиканта. За моїх студій в семінарії я провадив муж[еський] хор, мішаний (семінарський), мішаний укр[аїнської] бурси, селянський хор Старих Заліщик, а відтак духову оркестру в Доброволянах. 1912 р. скінчив уч[ительську] семінарію і поїхав до Львова, де почав студіювати в Муз[ичному] інституті ім. Лисенка.

Вже у семінарії компонував на хор, скрипку і аранжував на оркестру. Мій учитель дав мені основні відомости теорії, гармонії, контрапункту і інструментації, давав ради і дуже дбав про мій розвиток.

У Львові біда. Ледве на обід заробляв, хата зимна, за науку не платив зразу — відтак дуже мало.

На щастя дістав під Львовом учит[ельську] посаду і міг дальше працювати над собою. Кромі цеї праці, зорганізував хор і провадив одну, відтак дві духові селянські оркестри.

1914 р. вийшли мої перші хорові композиції під моїм назвиском і під псевдонімом Орест Тин. У цьому ж році був Всеукр[аїнський] учит[ельський] з'їзд, і я тоді на концерті виступав як дірігент учит[ельського] хору.

На війні — після року — у 1915 я став капельмейстером духової оркестри Укр[аїнських] Січ[ових] Стрільців. Більшу частину матерялів грання я для своєї оркестри компонував (около 10 походів (маршів)), 2 стріл[ельці] увертюри, одну картину («Між стрілцями»), вальс, коломийку та В'язанки народніх та стріл[ецьких] пісень.

Кромі праці з оркестрою я мав доволі часу на самообразування і на композиції — здебільша для хору.

Їздив до Відня (до мойого друга О. Залеського) [1] і ор'єнтувався в матерялах науки від музичної академії. Безвпинно доповнював своє музичне знання. У час війни із Польщею став капельником оркестри у Золочеві, а відтак дістав візитацію орк[естри] Гал[ицької] Армії (Приказом Ком[ен]д[ан]та Запілля Гр[игорія] Коссака).

По переході за Збруч оркестри зі своїми частинами віддалилися у далекі простори України — і я тоді став дірігентом в театрі М[иколи] Садовського, а незабаром головним військовим капельмейстером.

Це час моєї стрічі із Вами та нашими незабутніми другами, це час наших сходин, наших дебат та проєктів на будуччину. Памятаю, як пок[ійний] Леонтович тішився моєю піснею «Їхав стрілець» — оповідаючи, що записав єї від полоненого укр[аїнського] січ[ового] стрільця — не знаючи автора. Пісню цю і «Видиш брате мій» я там же опрацював на міш[аний] хор і присвятив Камянецькому нашому хорові.

Дальше: мене конфінували поляки у Золочеві — і ту я багато скомпонував на соля та скрипку.

Воєнні мої річи пропали: одні в Козятині, другі враз із архівом оркестри У[країнських] Січ[ових] Стр[ільців] у польських руках.

Під рукою не маю нічого. Жаль мені дуже за Гуцульською рапсодією «Довбуш», за скрипковою композицією, як я грав із нашим комп[озитором] Вітошинським — і за другими кусниками, які майже позабував.

У час рад[янської] влади в Галичині мені було віддано у Золочеві Секцію мистецтва (Муз[ична] область).

Під конец 1920 р. я виїхав до Львова, де став учителем співу та музики на матуральних курсах, в учительській семінарії, в дівочій гімназії — візитатором співу по народних школах У[країнського] Пед[агогічного] Тов[ариства], учителем скрипкового відділу в Муз[ичному] інст[итуті] ім. Лисенка.

Кромі цего став дірігентом Льв[івського] Бояна, Бандуриста, вів робітничий хор, оркестру залізничників, був вибраний черговим дірігентом нашої симф[онічної] оркестри, вів курси нотного співу «Просвіти» і був дірігентом хорів «Просвіти».

1923 р. я виїхав до Америки.

Рік працював у північній частині Спол[учених] Держав Америки, ведучи оркестру, хор, театр[альний] гурток, мандол[інову] оркестру та курси освіти в нашій кольонії — в 1924 там я в Н[ью]-Йорку.

Мови (англійської) вчився на Колюмбійському університеті. Там же студіював один рік орган. Предложив свої композиції в Муз[ичному] Департаменті і мене приняли зразу на курс музичних форм. Після півроку перенесено мене на вищий курс «Симфонічна аналіза». По році за свої праці на симф[онічну] оркестру, на струнний квартет, для хору із орк[естрою], для хору із органом, a cappella, і фортепіяни дали мені нагороду ім. Мозенталя.

Цей шк[ільний] рік я продовжую мою працю на Колюмб[ійському] університеті, а кромі цего, щоби поробити знакомства і не відставати від ведення оркестри я беру курс дірегування в Америк[анському] орк[естровому] Товаристві. Дірегував сим[фоніями] Моцарта, Гайдна, Бетовена, Брамса,— як оцінку моєї ту праці дістав я епітет дуже талановитий і музикальний дірігент. Кромі праці над собою та компонуванню — я веду хор ім. Леонтовича [2] та веду музичну студію.

Досі я виготовив отці праці:

1) На муж[еський], дівочий та міш[аний] хор[и] мої оригінальні і народні пісні a capella, з ф[орте]п[іано], із орк[естрою], з органом;

2) Сольосліви з форт[епіано];

3) Скрипкові мініатюри з форт[епіано], з органом;

4) На чельо і орган «Рондо»;

5) Муз[ика] до діточих п'єс;
6) Співаник для дітей дошк[ільного] і шк[ільного] віку;
7) Діточі гри і забави (музична частина до праці О. Суховерської);
8) Для стр[унного] квартету: Sarabande, Fugue;
9) Симф[онічної] оркестри: Симфонія (d-minor), Поема-картина, Valse-caprice.

Кромі цього дещо із церковних співів, мельодекламації і опрацювання декотрих театр[альних] п'єс — на сам орган, на мандол[інову] орк[естру] та фортеп'ян.

Деякі свої річи цілі літа держу, пересіваю через густе сито і не спішуся видавати. Із своїх річей чув на концертах: Прелюдію і фугу, Елегію на скр[ипку] і орган.

До видання зладив Баляду на міш[аний] хор з орк[естрою] або фортеп[іано] (англійські слова поета Кінбеля).

Знакомі мої (ам[ериканські] музики французької школи) наглять мене видавати мої опрацювання на дів[очий] хор укр[аїнські] пісні, кажуть подбати о добрий переклад — та запевняють успіх.

Взагалі бачу, що відношення їх до мене незвичайно гарне, і вони роблять всякі старання, щоби дати мені змогу гарного розвитку і стати виднішим у муз[ичному] світі.

Зважити треба, що Америка прямо ворожо ставиться до «приблуд», довго тебе обсервують та студіюють,— скорше «свій» дістане у них піддержку, чим чужий.

Я ніяк не можу нарікати ту на свою долю, перше тому, що маю нагоду праці над собою, друге: маю від ам[ериканців] всякі полекші.

Чую: заінтересувалися мною дві ам[ериканські] Муз[ичні] Фундації, а мої знакомі упевнюють мене у великому значінню моїх ту успіхів.

Кажу собі: побачу.

Самому мені ходить, щоби мої праці мали вартість. Вибрав я собі далеку дорогу «до дому» через чужих і моїм бажанням [є] додати бодай трохи до нашої муз[ики] надбань.

Дорогі Миколо: простіть, що так багато часу забіраю Вам. Сказав те, що плило на думку про мене та мою скромну працю.

Про Н[естора] Ніжанківського знаю тепер дуже мало — і то тільки передане мені через другі руки.

Шкода, що ви не скомунікувалися із ним. Він у Празі. Там також другий серйозний музик Зенон Лиско [3]. У Берліні А[нтін] Рудницький [4], піяніст, думаю буде добрий критик та композитор. В Галичині вибивається Борис Кудрик [5], Осип Залєський, Стефа Туркевич-Лісовська [6].

В Америці дозрівають гарні таланти музиканти: Стеткевичі (скрипаль і піяністка), Чосник, Возняк, Левицька, Скрипаки, співаки: Палажій, Зазуляк,— правда: багато співаків із України після війни приїхало сюди, сі гарні сили, із яких не один жалує, що доля кинула його сюди.

Із новішої еміграції згадати годиться скрипаля Придаткевича [7]; піястку О. Назаревич, учителя Хоптяка і Бассу.

Ширше не пишу про нашу муз[ичну] справу в Америці, бо це вимагає більшого часу на зібрання певних даних. Годило-б-ся у такому огляді спімнути багатьох людей, які заслужилися дуже на полі поширення муз[ичної] культури серед нашої еміграції в Злуч[ених] Шт[атах] Америки.

Думаю, що О[лександр] Кошиць більше може сказати, він довше ту.

От і тільки. Кінчаю своє письмо. Прошу Вас вибрати із цего листа, що Вам потрібне. Як Ваша книга вийде, то прошу ласкаво для мене одну надіслати (на памятку). Кромі цего, знаю, наша книгарня спровадить більше примірників до розпродажі.

Кінчаючи здоровлю Вас гарно. Своїй дружині прошу від мене передати привіт.

Вітайте теж від мене хоч і незнакомих мені особисто — Вериківського і других наших музиків, які близько стоять Вас.

Щиро відданий

Ваш Гайворонський

адреса: M. Hayvoronsky
9 St. Marks Place
New Jork, City

P. S. Не маю під рукою новішої фотографії, тому даю одну з давніших [8]. Не можу діждатися Вашої «Музики». Чи вийшли цього року які числа?

Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України.— Від. рукописних фондів, ф. 36—2, спр. 19, арк. 1—8.

ПРИМІТКИ

1. Залеський Осип (1892—1984) — композитор, музикознавець, педагог. Закінчив Львівську консерваторію (клас А. Хибінського), Віденську консерваторію (клас Г. Адлера, Е. Веллес та Р. Валлашека). Викладач і директор філії Музичного інституту ім. М. Лисенка в Станіславові (1921—1923), в 1942—1944 рр. диригент хору «Боян» у Ярославі, диригент хорів «Січ», «Академічної громади» у Львові. В повоєнний час жив на еміграції у США.

2. Хор ім. М. Леонтовича утворився під впливом хору О. Кошиця і продовжував його традиції, з успіхом виступав в Україні 1978 р.

3. Лисько Зенон (Лисько Зиновій) (1895—1969) — композитор, музикознавець, фольклорист. Закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові та Празьку консерваторію. Редактор часопису «Українська музика» (1937—1939), професор Львівської державної консерваторії (1939—1941), доктор музикології. Емігрував під час Другої світової війни. Перебував у Німеччині, згодом переїхав у США. Зібрав і опрацював близько 12 тисяч українських народних пісень.

4. Рудницький Антін (1902—1975) — композитор, музикознавець, концертуючий піаніст, диригент, музично-громадський діяч. Музичну освіту здобув у Львівській консерваторії, Вищій музичній школі в Берліні та на факультеті музикознавства в Берлінському університеті. Працював диригентом в оперних театрах Харкова, Києва, Львова. З 1938 року в США. Організатор оперної трупи, яка виступала в різних містах Сполучених Штатів Америки. З 1959 року мистецький керівник і головний диригент Союзу українських хорів (СУХА). Працював як музичний критик, публіцист. Йому належить праця «Українська музика: історично-критичний огляд» (Мюнхен, 1963), яка свого часу викликала бурхливі обговорення та критичні оцінки.

5. Кудрик Борис (1897—1950) — композитор, музикознавець. Вчився у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, Віденському та Львівському університетах, доктор музикознавства, викладач композиції, теорії та історії музики у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, згодом у Львівській державній консерваторії. У 1945 році був заарештований у Відні і помер в одному з радянських концтаборів у Мордовії.

6. Туркевич-Лукіянович-Лісовська Стефанія (1898—1977) — композитор, музикознавець, педагог. Закінчила Львівську та Празьку консерваторії. Викладала в консерваторії ім. Шимановської у Львові та Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. В 1939—1941 рр. доцент

Львівської державної консерваторії. Під час Другої світової війни емігрувала, жила в Англії та Ірландії.

7. Придаткевич Роман (1895—1980) — композитор, відомий скрипаль-віртуоз. Учився у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, Віденській музичній академії. У США з 1923 року. Співорганізатор і директор Української музичної консерваторії (1924—1930), організатор Товариства прихильників української музики серед англомовної публіки. Член американських музикознавчих та композиторських організацій. З 1930 р. концертував у містах Канади та США.

Про інших виконавців, згаданих М. Гайворонським, є такі відомості: Михайло Зазуляк був співаком оперної трупи «Українська Бесіда» в Нью-Йорку. Ця трупа вперше у США поставила оперу Миколи Аркаса «Катерина». Піаністка О. Назаревич була викладачем Української музичної консерваторії у Нью-Йорку.

8. Фотографія, яку переслав М. Гайворонський, в Архіві Б. Грінченка не збереглася.

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ЯК ФОРТЕПІАННИЙ ПЕДАГОГ

Викладання гри на фортепіано — це справа, якою Василь Барвінський займався протягом усього свого свідомого життя: і в молоді роки у Празі, і пізніше у Львові. В нього вчилися десятки галицьких музикантів, з його класу вийшли концертуючі піаністи, зокрема Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Олег Криштальський. Методичні принципи школи Курца-Барвінського мали великий вплив на західноукраїнську піаністику в цілому, резонанс якого відчутний до наших днів. Хоч В. Барвінський завжди мав тисячу різних проблем і обов'язків як директор вищого українського музичного навчального закладу Галичини, однак ніколи не занехаював уроків фортепіано. Тож узятися знов саме до цієї роботи було для нього найбільш природно в 50-х роках після повернення із заслання. Щоправда, тепер він міг учити тільки приватно, але ні зацікавленість справою, ні доброзичливість і увага до учнів від того не зменшилися. З останнього періоду роботи збереглися п'ять зошитів із записами зауважень і рекомендацій, що їх В. Барвінський зробив власноручно на уроках у період із вересня 1958 до 12 травня 1963 р. Тут наведено міркування (часом лаконічні, іноді більш розгорнені) щодо вивчення і виконання більш ніж 60 творів фортепіанного репертуару на рівні трудності старших класів музичної школи-десятирічки. До деяких із цих творів є також і ноти з виконавськими позначеннями професора. Записи відзначаються послідовністю і скрупульозністю. Вони на сьогодні є чи не єдиним джерелом для висновків про погляди В. Барвінського на навчання гри на фортепіано, і, як такі, заслуговують уважного вивчення.

Говорячи про Барвінського як учителя музики, найперше треба підкреслити виховний зміст його уроків. Сама особистість професора, його ставлення до людей і, зокрема, до учнів були високоетичним взірцем для кожного. Він виховував своїм прикладом. У В. Барвінського були сильно розвинені почуття патріотизму і свідомість громадянського обов'язку. Віддаючи все життя розвитку української музичної культури, він тверезо оцінював вагомість своїх заслуг, ніколи не втрачав почуття власної гідності, а водночас завжди залишався дуже скромною людиною. Був він скромний і як педагог: постійно вдосконалювався, сприймав нове, успіхи учнів ніколи не розцінював як власне досягнення чи перевагу своєї методи. Важливе також ставлення В. Барвінського до музики, про яке він нераз говорив просто і без патетики: глибоко любив музику, бачив у ній зміст свого життя, віддавав служінню їй усі сили.

У своїй педагогіці В. Барвінський був тонким психологом, умів знайти індивідуальний підхід до учня. Він казав: «По тому, як піаніст, грає, я можу визначити, що він за людина». З активною зацікавленістю професор ставився до музичних успіхів, розвитку, долі учня і щиро бажав допомогти йому. Незалежно від самопочуття він систематично провадив тривалі уроки, знаходив добрі слова для підтримки, хвалив — формував в учня віру в себе. Записи в зошитах — докладні, уважні. Якщо завдання не виходить, то рекомендації повторюються без нетерпіння чи роздратування. Рівень міркувань досить високий — без знижок на недосвідченість учня, з довірою до нього.

Заняття вів за такими трьома головними напрямками: робота над технічними вправами; вивчення творів та робота над виразовістю, доведена до конкретних піаністичних прийомів. Друге і третє завдання переважно не розмежовувалися, і широкі стильові узагальнення були поєднані з дріб'язковою опікою про послідовність і способи вивчення тексту. У записах нечасто говориться спеціально про образно-емоційний підтекст, зовсім рідко зустрічаються ілюстративні порівняння — робота над виразовістю щоразу випливала з конкретного музичного змісту і стилю твору. Найбільше місця займають звукові завдання, фразування, звукове планування фактури. Від них професор безпосередньо переходить до питань організації піаністичного апарату і техніки звукодобування.

*Джерелом методики В. Барвінського була чеська педагогіка, адже саме в чеських піаністів він учився фортепіанної гри: у В. Курца у Львові і Й. Гольфельда у Празі. Багато спільного знаходимо, порівнюючи погляди, висловлені в аналізованих зошитах Барвінського, з методичним посібником «Технічні основи фортепіанної гри» Курца *. Але В. Барвінський виявляється більш гнучким, різнобічним і сприйнятливим до нового. Ось деякі найважливіші положення, споріднені в обох педагогів. Розвиток виразовості й техніки виконання розглядається у взаємозв'язку. Підхід до вивчення твору — дуже акуратний і педантичний. Типовий прийом: поділ твору для роботи на невеликі фрагменти, позначені цифрами. В учнів виховувалась потреба гарного, шляхетного звучання, ідеалом якого була співучість. Постійно під контролем була ритмічна організація гри, стрункість метричної пульсації. Спільними для обох піаністів були і погляди на розвиток техніки учня, які у В. Курца сформульовані в таких трьох принципах:*

— треба виховувати в учнів відчуття руки, вільної у зап'ясті, лікті та плечі; вільності всього тіла;

— основа точної техніки — міцні закруглені пальці;

— постійно звертати увагу на податливість, еластичність зап'ястя [1].

Водночас нотатки В. Барвінського ясно показують і те нове, що він вносить до методики свого вчителя. Акцент у педагогічній роботі зміщує з техніки на виразовість. Більш різноманітно і конкретно розвиває вимоги до звучання, інтонування, темпоритму. Більше уваги приділяє проблемам стилю. Гнучкіше ставиться до організації піаністичного апарату, пробує застосувати вагову гру від плеча. Для більш детального ознайомлення із змістом думок В. Барвінського як фортепіанного педагога подаємо його висловлювання з найважливіших питань фортепіанної методики, записані у згаданих зошитах. Вони згруповані в декілька розділів. Тут же наведені

* Дуже близькі принципи мав ще один піаніст — Р. Савицький. Вони викладені в праці «Основні засади фортепіанної педагогіки». Р. Савицький закінчив спершу Інститут ім. Лисенка у Львові в Барвінського, а потім Школу вищої майстерності у Празі в Курца і на все своє життя залишився вірним адептом їхньої методики.

[1] Kurz Wilém. Technické základy klavirni hry.— Praha, 1942.— S. 9, 14, 16.

*також його рекомендації до вивчення і виконання різних творів фортепіанного репертуару. Оригінальна термінологія і манера формулювати думки в міру можливого збережена. В умовах надмірної русифікації музикознавчої лексики на той час нестандартні й дотепні терміни професора становлять особливий інтерес. Дещо наближено до сьогоднішніх норм орфографію і розділові знаки. Скорочено явні повторення та вказівки суто індивідуального характеру *.*

Про роботу над звуком

[*Головним засобом розкриття змісту музики В. Барвінський вважав виконавське інтонування: якість звуку — «тон», ведення мелодичної лінії і відповідні змістовні наголоси в мелодії та фактурі. Виразна інтонація виявляє внутрішні переживання піаніста. Вона можлива лиш тоді, коли «мистецький образ твору закріпився в душі». У типовому для В. Барвінського ідеалі виконавської інтонації знаходила вираз його душа музиканта і його людський характер: звук м'який, співучий, шляхетний — не сухий і не різкий; тон не форсований, бо стає грубим.*]

Звук має вийти не з нотних знаків при помочі ока, а з внутрішнього переживання [*23.IV.1959*].

Тон і в P чи мP, чи мF, чи F — шляхотний, не різкий. Уважати на виділювання динамічне тонів на відповідних місцях. Тон, який має більш виразисто вийти в мелодійно-ритмічному розвитку фрази,— не може звучати блідо. Все те не є легко, поки в душі немає закріпленого мистецького образу твору [*23.IV.59*].

Вправляти поволи глубоким, але м'якоспівучим ударом. І в живішому темпі звук [*спершу*] повніший, щойно опісля будемо стісувати динаміку [*2.V.1960*]. Вправляти більш виразним, співучим тоном. Опісля можна послабити звук, але не виразистість [*21.X.1961*]. Поволи — глибоким тоном, основаним на співділанню тяжкості руки: при напружених пальцях — в кисті, і раменах, і в ліктях повна свобода [*16.III.1961*].

Працювати над звуком і його модуляціями: хоч у PP — виразисто, в FF — м'ягко, але повно [*30.III.1961*]. Випрацьовувати удар відповідно до динаміки — P щоб не було бліде, а виразисте. Рівно ж зважати на те, щоб удар, хоч і в F, був звучний, але не якийсь «видушений» [*26.III.1960*].

Фразування мелодії

[*Кілька головних принципів В. Барвінського в цій сфері походять від традиційної педагогіки. Це, зокрема, такі вимоги: не акцентувати і не розтягати початок фрази; при розподілі наголосів керуватися метричною будовою мелодії; агогічно закруглювати кінці фраз. Учень повинен засвоїти ці головні правила. Водночас у конкретних випадках професор диференціює і урізноманітнює фразувальні поради залежно від стилю композитора.*]

Уважати, щоби мелодична лінія не складалася з наголошуваних чи вдарених тільки точок, а творила лінію співну, не вистукану [*4.V.1959*]. Не вибивати поодиноких нот (не нанизувати, так би мовити, кораликів на нитку), а творити більші хвилясті лінії мелодичні [*2.VIII. 1960*].

* Надалі текст від автора статті взято у квадратні дужки.

Зважати на правильне наголошування нот і інші подробиці зразу з початку [*6.X.1960*]. Випрацьовувати не тільки динаміку, а й зріжничкування наголошених і ненаголошених частей або тих, які в даній фразі чи відтинку хоч і наголошені, але в ріжній мірі [*26.VIII.1960*]. Точно зберігати правильність наголосів чи посилення звуків відповідно до розвитку мелодійної лінії [*2.IV.1960*].

Уважати на ритмічну позицію нот окремих чи у групі. Ніколи не наголошувати, приміром, із чотирьох нот фігури останню ноту. За винятком виразної інтенції композитора: приміром, часто в Бетовена — наголоси на слабих частях! [*13.IV.1960*].

Зважати не тільки на правила динаміки поодиноких нот — важких і легких у такті, а й на сильніші і легші такти у відношенні один до другого [*Ноктюрн Шопена — 10.VII.1959*]. Не дробити більші мелодійні площини надто частими наголосами [*Франк — 13.III.1963*]. Більш широкі мелодійні фрази,— щоб не було надто багато наголосів замість одноцільної мелодичної лінії [*Аренський — 25.V.1959*].

Організація піаністичного апарату

[*В. Барвінський веде систематичну роботу над розвитком техніки учня. До неї входить 1) вивчення гам (поступово ускладнюються види, технічні завдання, розширюється коло тональностей); 2) пальцівки (рекомендує їх грати щодня півгодини); 3) інструктивні етюди (пройдена досить велика кількість етюдів Черни, Крамера, Єнсена, Мошковського).*]

При ударі тонів пальці сильно натискають від чиколодок, кисть свобідна * [*22.XII.1960*]. Свободу руки в кисті перевіряти згинанням вниз і підніманням вгору [*12.III.1960*]. Рух у кисті еліпсоватий униз і вгору. [*Вималювана схема цього руху при порадах до вивчення коротких арпеджіо*]. Визбутися штивності в кисті зовсім [*1.XII.1960*].

Рухи при ударюванні тону і підношення пальців — точно визначені. Підносити пальці й опускати більш рішуче, виразно [*18.IX.1960*].

Рамена цілком вільні і в плечах цілковита свобода. Співпраця тяжкості рамен із долонею і пальцями [*24.V.1961*]. Рухи більш свобідні і виразисті, але економічні — не вимахувати зайво раменами чи кистю [*2.VIII.1960*]. При повільнім вправлюванню виробити удар з ужиттям техніки тяжкості (Gewicht-Technik) [*10.X.1962*].

Інтерпретація фортепіанних творів

[*Інтерпретаційні принципи В. Барвінського мають подібні стильові риси, як і його твори,— це камерна гілка пізнього ромaтизму і сецесії. Йому близькими були такі композитори, як В. Новак, М. Лисенко, К. Дебюссі, Л. Ревуцький. У зошитах детально описані виконавські прийоми, що відповідають їхнім стилям. Але й у рекомендаціях до творів інших композиторів також багато подібного. Такими є поради про виконання творів Й.-С. Баха: Концерту фа мінор, Партити Сі-бемоль мажор, шести прелюдій і фуг, інвенцій. У трактуванні музики Й.-С. Баха В. Барвінський*

* Чиколодки там, «де зачинаються пальці», це — третій, т. зв. кистевий сустав пальця. Кисть — термін, набутий В. Барвінським у пізніші роки. Писав: «кість»,— і відзначав: «Так тепер говорять»,— не схвалюючи цього слова. Йшлося про поширений серед львівських педагогів того часу термін (русизм), хибно стосований до зап'ястя. Інколи ж В. Барвінський пише «зігнення руки».

звертає головну увагу на співуче голосоведення, вимагає гнучкої динаміки, детального інтонування, виділення теми; панівна артикуляція — легато. Хоч у роботі використовувалися й редакції Ф. Бузоні та Б. Бартока, вони принципово не вплинули на ставлення професора до музики Й.-С. Баха. Спеціально велася робота над поліфонічною технікою гри. Наведені вправи для диференціації звучання в одній руці.]

Й.-С. Бах. Партита сі-бемоль мажор

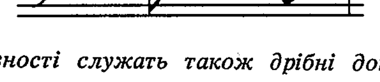
[*У роботі використовувалася редакція К. Черни (з причин зовнішнього характеру). В нотах рукою В. Барвінського зроблено багато редакційних доповнень. Детально позначено пальцювання і дано окремі поради про зручний перерозподіл фактури між руками. У деяких танцях хрестиками відзначено поділ на розділи форми. У всіх частинах, крім однієї лиш Жиги, дуже старанно й послідовно виписано вказівки до фразування: передовсім позначено ліги, а де-не-де також і інші артикуляційні знаки; виділено наголошені й ненаголошені звуки мелодії; вказано «віддихи» — знаком V. Їх доповнюють окремі епізодичні відтінки динаміки. У всіх танцях пояснено (нотами) виконання прикрас, іноді — з варіантами. Більш схематичними і поодинокими є педальні позначення — вони розкривають тільки принцип педалізації*].

Прелюдія.

Вправляти співучим тоном. Класти пальці м'ягко, але добре натискати. Не вдаряти зразу остро. І в живішому темпі удар (тон) повинен бути більш м'який, співучий. Кисть свобідна.

Точно дотримуватись фразування, правильні наголоси. Перестерігати правила голосоведення: кожен із голосів має іноді іншу динаміку. А взагалі дуже звертати увагу на звукову мелодійність.

[*Фразувальні ліги В. Барвінського в нотах — то довші, то коротші, залежно від будови мелодії. Проте переважають довгі ліги на такт чи й на два. Всі вони мають ямбічну будову, ведуть до сильної частини такту. Такі самі принципи фразування витримані і в подальших танцях циклу. Ліги в різних голосах не збігаються, а сприяють їх розмежуванню. У тактах 3—4, 7—8 і в подібних місцях інтонаційно значущі мотиви виділені особливим артикуляційним прийомом:*



Для мелодичної виразності служать також дрібні доповнення динаміки.

Усі прикраси мусять звучати легко-струнко-вигладжено. Окрути ~ легше (особливо в лівій). Перший палець у правій не вдаряти надто тяжко. Дуже зважати на правильність наголосів (при мордентах остання нота не може бути наголошена).

[*В. Барвінський записує у нотах два способи розшифрування трелі:*

1) з горішнього звуку;

2) полегшений, з головного звуку (посилаючись на редакцію О. Гольденвейзера). Окрутів-групетто у Прелюдії немає. Але при полегшеному виконанні трелі її поєднання з подальшими звуками мелодії творить рисунок, подібний до групетто:

Аллеменда.

Більш ситим, співучим тоном — пальцями добре натискати клавіші при цілком свобідній в кисті руці. Домогтись, щоб співучість тону збереглася і в живішому темпі. В повільному темпі все — в однаковому динамічному напруженні, приміром мF чи F (без P), опісля приступити до динамічних різниць. Баси натискати більш легко — маркато, а не стакато.

Свобідно і виразисто. Формувати звуково більші площини: не тільки фігури по чотири ноти, а цілі фрази з їх хвилюванням — угору і спадаючі. Випрацювати динаміку при збереженні співучості і глибини тону.

Усі прикраси без sfz але дуже вишліфовані — легкі. Педаль на першу і третю [*частину такту*], друга і четверта — без педалі, дуже економічно.

Куранта.

В повільному темпі виробляти глибокий тон. Виразно, не скоро, легато. Більш звучно.

[*Темпова ремарка, написана В. Барвінським у нотах — Allegro moderato.*] Тріольний рух не затирати, [але й] не ділити фраз тріолевими наголосами. [*Ліги в нотах показують затактову будову фраз у мелодичній фігурації горішнього голосу. Контрастуючий штрих нот легато в нижньому голосі сприяє ясності голосоведення.*]

Випрацювати динамічні означення: P, cresc, F, dim. і т. д. Трілери гладше, не робити надмірно $<$ (субіто).

Сарабанда.

[*Барвінським поставлений в нотах варіантний запис тактового розміру —* $\frac{6}{8}$ *(у дужках). Очевидно, він підказує усе ж не зміну метру, а головну одиницю руху в п'єсі — вісімку і пов'язане з цим відчуття темпу. Між рядками на початку твору — ремарка: мF та con somma espressivo.*]

Дуже еспресіво. Подане темпо ♩-54 — рішуче за скоре! Грати ще більш співуче. Дуже глибоким звуком, опісля будуть робитись звукові відтінки. Тему більш глибоко натискати.

Фразування. Віддихи — будь з кисті, або, коли немає часу стягати руки в кисті, тоді палець зриває (або менший рух із кисті).

Усі прикраси — морденти, окрути, трілери, особливо в закінченнях, ритмічно дуже точно виграти, але вигладжено. Щоб не було сліду якоїсь напруженості чи форсування.

Менует I.

Ліва — свобідне, але звучне стакато, права — співуче легато. [*В партії правої руки позначені ліги, переважно потактові, і знаки тенуто для виділення прихованого голосу. У партії лівої руки стоїть ремарка* poco staccato.] Нот, відділених лігами, не грати легато. У правій легко підкреслити скриту мелодійну лінію

і т. д.

mF — не P. Ліву вправляти окремо з правильними рухами: стакато, кидане згори. Рухи легкі, еластичні. Стакато в лівій — легко, виразисто.

[*У нотах знаходимо також рекомендацію щодо динамічного плану: II volta тепо f '(mp — p).*]

Менует II.

Менует II — у темпі Менуета I, ледь спокійніше.

Точне голосоведення — чотириголосся. [*Всі голоси в нотах мають окремі, що не збігаються між собою, ліги для інтонування легато.*] Виразно, глибоко-співуче. Спів! Менше педалі, зате більше експресії, співучості звука. Динамічно виразові контрасти.

Джіга.

[*Тут — значно менше позначень у нотах. Але привернено увагу до голосоведення: лініями показано зв'язок між мотивами горішнього голосу, уточнено ямбічну інтонацію цих мотивів. Кружечками обведено початки мотивів нижнього голосу, а на полях — порада до них: «не надто атакувати».*]

Грати і цілком повільно, і в правильнім темпі. Іноді — у дещо живішому, щоб була можливість переключитися на всіляке темпо. [*Це стосується усіх частин, за винятком повільних.*]

Відривані стакатіссімо ноти в лівій (перекидані ноти) — не надто остро, більш портаменто — звучним, м'яким ударом. При стяганню лівої руки [*рухи*] свобідніші і сміливіші, хоч м'які. Чвертки на початку тактів — виразисто, але м'яко. Більш маркувати, а не зривати.

Шопен. Ноктюрн фа мінор, оп. 55 № 1.

Більше зважати на червону нитку мелодії на тлі м'яких, але повних акордів. Спокійно, вільно вести мелодію. Ліва рука (як написано) повинна гратись стакато, однак краще грати портаменто, тільки не робити легато. Ліва рука зразу після удару піднімається м'яко вгору. Учити кожду руку окремо напам'ять. Баси — виразніше. Арпеджіовані тони захопити в педаль.

Уважати, щоб мелодія, глибока і співна (не сильна), пливала по верху педалової водички, а не топилась у ній. Не надто багато педалової пари пускати — щоб мелодія правої виходила більш чисто і пластично. Педалі вживати не надто шумної, а спокійної — ніжками натискати спокійно.

Темпо Andante [— *це*] не Lento, але спокійно. Andante — ходою, йдучи. Однак вистерігатися надто точної і рівної послідовності ритмічних чверток, щоб не впасти, так би мовити, у щось, що нагадує маршове темпо. Дуже зважати на шляхетність тону і неперегружене звучання. Повторення тих самих тонів за собою брати різними пальцями. Трілери, переднотки і другі окраси — м'яко, але виразисто. Грати їх не поспішно, не змазувати чи ритмічно надто грубо, але й нерозлізло. Закінчення трілерів — м'ягше. Те саме — арпеджіовані акорди.

Середня частина — не надто скоро і надто бурхливо. В акордах зважати, щоб горішній тон (п'ятий палець) звучав виразно, хоч м'яко. Не надто різке форте. Такі такти, де точковані ритми, грати прецизно, але м'яко. Точкований ритм, хоч для ока однаковий як у Бетовена, а у виразі цілком інший. У Бетовена — строго ритмічний, загострений, а у Шопена — спокійний, співучий.

Від 57 такту — перший палець лівої не наголошувати. 59 такт — не починати зразу скоро, а поволіше й оживляти темпо. Такти 71—73 — виразніше, але м'яко акордні гармонії. Від 77 такту легато, але легко, і чим раз більше прискорити. Кінцеві акорди — виразно і повно в педалі.

М. Лисенко. Баркарола мі мінор, оп. 15

[В. Барвінський з великим пієтетом ставився до Миколи Лисенка, на його принципи взорувався у власній творчості. Професорові дуже прикро було бачити, що у Львові 1962 року в роковини смерті великого композитора не вшановано його пам'яті. Про це Барвінський з болем писав у своєму листі до голови Комітету по преміях імені Т. Шевченка О. Корнійчука[2]*. Тож намагався виправити цю несправедливість, як міг,— зокрема, привертав увагу учнів до визначної дати в історії української музичної культури. У зошиті написано:* Баркаролу і Скерцо приносити і вправляти не менше інших творів. 22.XI.62.— 50-ті роковини смерті М. Лисенка.

Відразу уважати на дуже співний (не штивний і твердий) удар. Грати тоном виразистим, щоб один тон зливався з іншим і т. д. При тому уважати на мелодійно-ритмічну структуру поодиноких фраз. Поправити деякі зміни у фразуванні (яке, на жаль, у друкованих нотах дуже неточно і нельогічно представлене) *. Зважати на контрасти звукові у правій, зглядно лівій руці,— де має переважати одна чи друга рука. Одно слово, звук має вийти не з нотних знаків з допомогою ока, а з внутрішнього переживання.

Перша сторінка — більш легко-витончено. Не надто поволі, щоб темпо не тягнулося, а спокійно плило. [*При виборі темпа*] завжди керуватися означенням, а більше нагинати темп до виразу. Після вступу лівої руки права не зразу зачинає, а після віддиху — щоб було чути ті дві тактові риски [*цезуру*], які є у нотах. Від другого такту третьої лінії — pochissimo piu vivo, а в першому такті четвертої лінії знову дещо поширити і т. д.

Середня частина живіша, [*грати*] не надто поволі, виразніше, але і свобідніше. Рівно ж виразистим тоном, щоби не вийшов нотний текст безбарвно. Перехід [*до середньої частини*] у лівій руці — дещо прискорюючи, а перед тим, де має почати права, дещо звільнити. [*Ці*] початкові такти лівої руки грати без перерви, не дивлячись на написання нот, яке, здається, ділить ноти між праву і ліву руку. Місця з перекладанням правої руки в бас (фігура) і добре, і спокійно виграти, не змазати шістдесятчетвірок.

Репризу багато вправляти окремо. Ліва — співучий, чельово глибокий звук, права — легко, начебто вода хлюпочеться. Вправляти багато праву руку при гнучкій свобідній кисті. Руку при свобіднім зігненні підносити, після чого рука свобідно опадає на слідуючий акорд (портаменто). В повільному темпі рухи ширші, виразисті. Очевидно, при скорішому темпі ті рухи стають менші, майже невидимі. І ліву — окремо, глибоким співним тоном. Вправляти і без педалі. Опісля разом поволи: ліва — F, права — PP, гласкати.

Репризу не тягнути: Темпо I, чи — як на початку.

М. Лисенко. Скерцо з «Української сюїти»

[*Використано поради в зошиті і написи в нотах Скерцо.*]

Скоріше темпо. Експресія тонка, але виразиста. Динаміка і агогіка — більш контрастово. Акорди вальсового характеру (лендлер) — легко, але виразно. Не наго-

[2] Дзвін.— 1990.— № 3 / Публікація Б. Тихонюка.— С. 139—142.

* Ноти Баркароли з фразуванням В. Барвінського досі знайти не вдалося.

лошувати третьої части [*у такті*], а першу. Більш ядерний, хоча й легкий звук у стакато. Кожна нотка — виразна, здорова, як орішок. [*Такти 22—24 — фігурація правої руки легато.*]

Добре працювати над динамікою (дещо змінено). Динамічно виразові контрасти — більш ярко. [*Такти 25—28 — poco piu f; т. 29—32 — piano e leggiero. Аналогічно — і далі: т. 33—36 — molto piu f; т. 37—39 — p e legg. Перший акорд 40 такту — f subito.*]

Партія у moll [*від такту 71 — друга частина*] — більш співуча: mp ma poco piu cantabile. [*Від т. 85 — Forte, аж до темо f у 95 такті. (Piano в т. 87 закреслено). Т. 99—101 — f legg.; т. 102 — <; т. 103 — piu f; т. 107—109 — p e legg. Т. 116 — p subito. Т. 128 — обведено p.*]

В. Барвінський. Заколисна пісня. (Перша п'єса з Мініатюр)

Не спішити — спокійно грати. Передгру — вступ відділити від самої пісні, під кінець чим раз то звільнювати.

Гарним глибоким тоном. М'яко, виразисто. В мелодії видвигати горішній тон, а не грати звуково однаковими терцієвими інтервалами.

Перегривка — піаніссімо. Сам колисковий мотив — піано, але виразисто. Кінець четвертої лінійки, де мелодія у лівій руці,— більш виразисто від інших голосів. Формальні границі між поодинокими фразами або реченнями більш увидатнити. Більш відділяти поодинокі фрази, щоб не було все в однім темпі. Робити більше агогічних поглиблень в кантилені.

Л. Ревуцький. Прелюд Ре-бемоль мажор, оп. 4 № 1

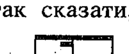
[*З ученицею пророблялися ще й інші п'єси Л. Ревуцького: Пісня, Прелюд сі-бемоль мінор. Так склалося, що одночасно завжди йшла робота над творами К. Дебюссі. В. Барвінський розглядав вивчення цих двох стилів паралельно, нерідко записував спільні для них рекомендації щодо звуку і щодо розуміння фактури.*]

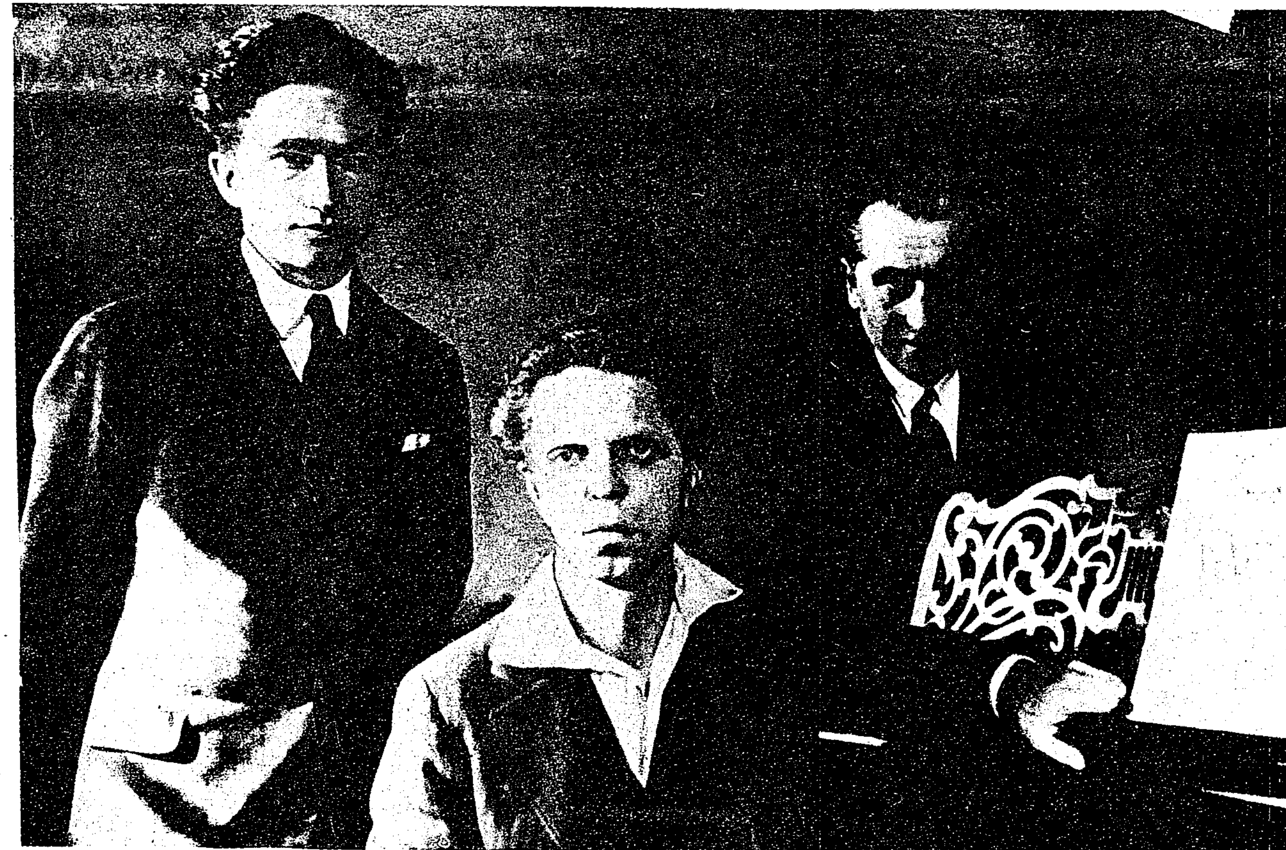
Початок дуже співуче, але без надмірної еспресії,— спокійний вираз тона. Дуже зважати на звукову виразність і поступову виразистість (чи espressivo) без rubato — спокійно. М'ягше, але більш еспресії у веденні голосів (особливо, середніх положень). Звукова вирівняність.

Гармонії повнокровні. Виразніше дисонансові гармонії, приміром, збільшені септакорди. Широкі арпеджовані акорди в лівій — м'яко і глибоко. Баси м'яко, але щоб не були неповні. Басові ноти завжди добре захопити в педаль.

Після [*кульмінації*] ff e marcato починати [*третю фразу від звука соль*] дещо тихшим f, більш legato espr. (tenuto) і співуче.

В. Косенко. Поема-легенда мі мінор

П'єса є сумовитого характеру, хоч і з відтінком «бомбастики». Все-таки точкований ритм не повинен мати характеру, так сказати, «скочного» — надто острого ритмічно. Тому в таких фігурах, як  не надто остро видвигати



Микола Колесса, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, 30-ті рр. XX ст.

Василь Барвінський. 1963 р.

точкованість, краще її дещо притупити. Точкований ритм важкий, глибокий, але сумовитий, немов зітхаючий — а не острий, бойовий! Вираз більше благальний, а не приказуючий.

Працювати над звуком і голосоведенням. Між мотивами-фразами свобідніші широкі рухи, сміливіші віддихи руки — більш воздуха захопити «в груди» при паузах. Чиста педаль — добре і спокійно міняти. Широкі арпеджіо з дрібних ноток — виразисто. Октавові ходи в правій — легато: не вдаряти згори, а більш тенуто. В мелодії шістнадцяткові нотки опираються о наступну вісімку.

На початку — більш спокійно, у 4—5 тактах — poco piu agitato. [*Гнучкі агогічні відтінки в репризі відзначені в нотах: два такти початку репризи* — pochett. meno mosso e poi a tempo. *4-5 такти — дещо повільніше, чим початок; 2—3 такти від кінця — molto sostenuto.*]

Наталія КАШКАДАМОВА

МИКОЛА ЛИСЕНКО В НАУКОВИХ І НАУКОВО-ДОСЛІДНИХ ПУБЛІКАЦІЯХ ЗАХОДУ *

Микола Лисенко (1842—1912) — композитор, піаніст, диригент, збирач і аранжувальник народної пісенної творчості — був найбільш визначною постаттю в українському музичному житті XIX-го ст. і початку XX ст. В 1867—1869 роках він навчався у Лейпціґській консерваторії; його вчителями у класі фортепіано були такі відомі педагоги, як Карл С. Рейнеке — учень Мендельсона і Шумана; Ігнац Мошелес — друг Бетговена і Шопена, учитель Мендельсона; Ернст Венцель — соратник Шумана і Мендельсона. Вчителями Лисенка з теорії і композиції музики був Ернст-Едвард Ріхтер, а з органа — Бенджамін-Роберт Паперіц.

Завдяки своєму таланту Микола Лисенко закінчив консерваторію з відзнакою лише за половину навчального курсу — фактично за два роки. На своєму випускному концерті він виконав «Імператорський концерт» Бетговена для фортепіано й оркестру ч. 5, каденцію до якого уклав сам.

Відчуваючи потребу в дальшому вдосконаленні своєї музичної освіти, честолюбний композитор вирушає до Санкт-Петербурзької консерваторії студіювати оркестрове мистецтво в Римського-Корсакова. За роки перебування у Санкт-Петербурзі (1874—1876) М. Лисенко познайомився з О. Бородіним, М. Мусоргським, Ц. Кюї, А. Лядовим, М. Балакірєвим, А. Рубінштейном. Спілкування з чужоземними музикантами зблизило його також з О. Сєровим, а пізніше з П. Чайковським та ін.

В українській музиці М. Лисенко відіграв виняткову роль. Зосередивши увагу на вивченні й музичній обробці фольклору, а також широко використовуючи твори українського народного поета Т. Шевченка, Лисенко став основником національної школи в українській музиці. Його обдарування, освіта, а також навчання і співпраця з відомими зарубіжними композиторами й музикантами дали можливість розвивати і відкривати нові форми музичного вираження.

Як композитор і піаніст він став автором численних творів фортепіанної музики, популяризував цей інструмент, власне кажучи, привернув увагу публіки до інструментальної музики і підніс її до найбільших на той час вершин.

Як педагог Лисенко підготував ціле покоління музикантів, які згодом стали

---

* В основу статті покладено доповідь Р. Савицького, виголошену на конференції «Українська культура» в червні 1984 р. в Іллінойському університеті (Урбана-Шампень, штат Іллінойс, США). Текст подано з деякими скороченнями.

українською музичною елітою. Деякі з них, як Олександр Кошиць, Нестор Городовенко, Микола Малько, здобули міжнародне визнання.

Але передовсім М. Лисенкові належить визнання за такий поступ в українській музиці:

1. Його дослідження українських дум у виконанні кобзаря Вересая стало першим такого роду.

2. Високомистецьке використання патріотичних віршів Т. Шевченка.

3. Мистецьке опрацювання українських народних пісень для хору і сольного голосу.

4. Створення української національної опери, основаної на народному мелосі й сюжетній основі.

5. Написання опер для дітей, перших у такому жанрі, випередивши навіть Е. Гумпердінка.

6. Кантати на українські тексти (слова Т. Шевченка) для хору, солістів та оркестру.

В неукраїнській музикознавчій літературі М. Лисенкові відводиться місце хіба що поруч із Д. Бортнянським, а ще, можливо, з Ф. Якименком. Серед них трьох Лисенко, однак, частіше згадується як українець.

Ця праця являє собою стислий критичний огляд зарубіжних публікацій про М. Лисенка. Не будемо торкатися матеріалів, написаних російською мовою — їх дуже багато, і вони потребують спеціального вивчення.

Загальні праці

Перші статті про М. Лисенка за кордоном були опубліковані ще за його життя. Можливо, найперші публікації з'явилися у Чехії 1868 р., коли Лисенко виступав у Празі як піаніст 10 квітня 1868 р. в «Лейпцігському щоденному бюлетені».

У газеті «Leipziger Tageblatt» надруковано рецензію на виконання М. Лисенком Концерту № 5 для фортепіано й оркестру Бетговена, в якій говорилося про захоплення слухачів і нескінченні оплески.

*В листопаді 1912 року у Львові Осип Залеський * у польській газеті «Dziennik Ludowy» опублікував посмертну згадку під назвою «Микола Лисенко».*

Видатний чеський музикознавець Зденек Неєдли був так захоплений знаменитим хором під диригуванням Олександра Кошиця у час його турне по Європі, що написав книжку про цей творчий колектив і його репертуар. Чеською мовою вона називалася «Ukrajinska Republikanska Kapela» (Київ: Прага, 1921) і протягом кількох десятиліть входила до вибраних видань.

Музична обробка Лисенком фольклору справді вразила З. Неєдли. Не дивно, що він писав: «Твори Лисенка — чи то поважні релігійні різдвяні псалми, чи його численні веселі пісеньки — показують самобутність і характерні особливості композитора-аранжувальника. В його піснях виражені і прості почуття, і найвищі переживання, і хвилююча урочистість.

З мистецького погляду найціннішим є те, що ці пісні сконцентрували в собі все характерне й особливе, властиве їм. Аранжування виконане яскраво і сильно, без впливів чистого музичного фольклору, котрий є чужий інтересам мистецтва. Але, з іншого боку, чистопробний народний матеріал у них не спрощений до штучних декорацій.

---

* Український музикознавець, педагог і композитор, США.

Українські хорові композиції вивершені у властивому їм стилі, який звільняє і поглиблює значення кожного окремого голосу і тим самим підносить хорову композицію до найвищого рівня справжнього вокального багатоголосся, зберігаючи в той же час чистоту народного характеру. Лисенко став першим українським композитором, хто взявся за цю самобутню музику і досяг у цьому дуже цінних результатів».

Однією з перших праць на американському континенті, в якій пишеться про М. Лисенка, був переклад англійською мовою споминів М. Римського-Корсакова «My Musical Life» (New York: Tudor Publishing, Co., 1923), де автор описує свої відвідини Лисенка в Києві (с. 295).

У статті «Українська опера» Осипа Залеського, надрукованій у «Neue Musikzeitung» № 47 за 1926 рік, Лисенкові знову віддається належне за його талант.

Після прем'єри опери Лисенка «Тарас Бульба» в Нью-Йорку 22 квітня 1940 р. газета «Нью-Йорк таймс» опублікувала фотознімки з вистави і написала, що зал був переповнений і захоплений.

*У травні 1952 р. журнал «Monthly Musikal Record» помістив статтю М. Монтег'ю-Натана «Гоголь і музика», в якій дано аналіз музичних творів багатьох композиторів, які писали на твори М. Гоголя. В ній Гоголя названо великим українським письменником, поетом і драматургом, у той час, як Лисенка визнано українцем з походження, але російським композитором середнього рівня *. Монтег'ю-Натан стверджує, що опери Лисенка, особливо «Тарас Бульба», відтворюють Гоголя більш правдиво, ніж твори багатьох інших композиторів, навіть таких, як П. Чайковський, М. Римський-Корсаков і О. Сєров.*

*Німецьке дослідження Ганса-Йоахіма Мозера «Die Tonsprachen des Abendlandes» (Berlin, Merseburger Verlag, 1959) відводить лише 19 рядків Лисенкові як досліднику музичного фольклору **.*

Фотографію Лисенка, що дивно нагадує Брамса, можна знайти в журналі «Violins & Violinists» за листопад-грудень 1960 р. в статті Роберта Долейсі «Otakar Ševčik, His Life and Works».

У статті Г. Поляновського «Харків і Київ», що з'явилася у журналі «Opera» у серпні 1961 р., обговорюються оперні постановки М. Лисенка в найбільших українських містах.

Словники і енциклопедії

*У цьому розділі хочемо показати джерела дослідження не лише оригінальних публікацій, а й згадку про них в інших виданнях, не поминаючи допущених при друкуванні помилок. Національному визнанню творчості Лисенка приділятиметься більше уваги, оскільки дана праця і пишеться під цим оглядом ***.*

Ми не вказуємо кількості сторінок, тому що більшість праць узято із словникових видань і їх легше буде відшукати за допомогою індексів або показників імен.

---

* Національність Миколи Лисенка (так як і інших українських музикантів) у багатьох зарубіжних джерелах вказується як «росіянин». Це пояснюється тим, що деякі автори статей не відрізняли Україну від Росії і національність визначали за приналежністю до держави. Іншою причиною цих упущень є сам метод, за яким створювали дані праці: наслідування уже існуючих джерел призводило до повторення тих самих помилок.

** Як сказав мені музикознавець Осип Залеський, його стаття про історію української музики, яку він надіслав до Мозера, була скорочена з шести сторінок до двох.

*** Про це також йдеться у моїй статті «Українські музиканти в західних джерелах», надрукованій у газеті «Юкраїніан Вінлі» Джерсі Сіті (штат Нью Джерсі, США) за 20 червня 1982 р.

Польща

*Я виписував лише дані (їх мало б бути більше) із видання «Mała Encyklopedia Muzyki» за ред. Стефана Следзинського (Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968) *. Тут говориться, що твори М. Лисенка написані в романтичних традиціях. У польській енциклопедії є також окрема стаття про українську музику, де згадується про Лисенка.*

Італія

Ця країна із славетними музичними традиціями видає багато музичної енциклопедичної літератури. Першою працею, де згадується Лисенко, можливо, був «Dizionario Universale dei musicisti» за ред. Карла Шмідта (Milan, Casa Sonsogno, 1926), що було свого часу одним із кращих двотомних видань цього роду.

Лише через кілька десятків років ім'я М. Лисенка знову з'явилося, цього разу у «Dizionario Ricordi della musika e dei musicisti» (Milano, G. Ricordi, 1959). Про М. Лисенка написано, що він народився в Україні. Подано досить повний перелік його творчої діяльності.

Поважне 9-томне видання «Enciclopedia dello Spettacolo» (Roma, Casa Editrice le Maschere, 1959) у статті середнього розміру називає М. Лисенка українським композитором, згадує його вчителів і серед них М. Римського-Корсакова. Стаття висвітлює також вклад Лисенка в українську музику, подає каталог його головних творів та коротку бібліографію.

4-томник «Enciclopedia della Musica», редагований Клаудіо Сарторі (Milano, G. Ricordi, 1963—64), пише, що Лисенко народився в Україні і дає короткий огляд його головних творів і зауважує, у своїх композиціях він використовував українські народні пісні, основані на античному грецькому мелосі.

Останнім італійським виданням, де згадується М. Лисенко, є головна енциклопедія у 12-томах «Dizionario Enciclopedica Italiano» (Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970). Гасло дуже коротке: Лисенка названо «українським композитором», який досліджував народну музику своєї країни і писав, для голосу і фортепіано.

Німеччина, Австрія

Певно, першою працею, що подає список композицій М. Лисенка, був «Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Volker», 34 томи якого уклав Франц Паздірек (Wien: Pazdirek Co., 1904—1910). Ця цінна робота, що містить величезний перелік виданих музичних праць, була перевидана в 1967 році «лише» в 12 томах. Індекс цього видання налічує також певну кількість творів Федора Якименка, Максима Березовського і Дмитра Бортнянського.

Тепер зупинимося на кількох виданнях славнозвісного «Musik Lexikon», опрацьованого видатним німецьким музикознавцем і лексикографом Гуго Ріманом. Після сметі Рімана його «Лексикон» опрацювали інші, але престижне ім'я Рімана на титульній сторінці залишилося. Дев'яте видання «Музичного лексикону» за ред. Альфреда Айнштайна (Berlin, Max Hesses Verlag, 1919) має кілька українських гасел: «бандура», «коломийка», і відносить їх до українців або принаймні до русинів. Лисенко названий також, але як «малорос».

---

* Тут М. Лисенко пишеться як українець (як і співачка Соломія Крушельницька).

Одинадцяте видання цієї енциклопедії, знову редаговане Ейнштейном, запросило співробітників в особі музикознавців Філарета Колесси й Осипа Залеського. Це видання було випущене в Берліні 1929 р. В ньому слово «малорос» стосовно М. Лисенка замінене на правильну назву «українець». Однак у статтю про Лисенка вкралася прикра помилка: його дослідницьку працю «Народні музичні інструменти на Україні» датовано 1909-м роком — насправді ж вона побачила світ 1894 р. у Львові. На жаль, ця помилка кочує з одного видання в інше до наших днів.

Працю Рімана не переглядали аж до 1959—1961 pp., поки 12-та її редакція з'явилася спресованою у 3 томи (Meinz: B. Schott's Sohne Verlag). Стаття про Лисенка досить коротка, але в ній акуратно перераховано його головний доробок. Однак неправильна дата «1909 рік» стосовно згаданої статті М. Лисенка невиправлена.

Дванадцятий випуск енциклопедії Рімана (Meinz: B. Schott's Sohne Verlag, 1972—1975) має додаткові 2 томи, в яких виправлені попередні помилки і додано новий матеріал. Серед інших українських композиторів, згаданих у додатковому виданні 12-ї редакції Рімана, згадка про Лисенка значно розширена. Найбільш примітним у цьому є те, що замість «Nikolai Lissenko» стоїть «Mykola Lyssenko» більше говориться про те, що він опрацьовував українську народну музику (дата 1909-й р. усе ще невиправлена), ширше подано бібліографічні джерела, враховуючи 1960-і та 1970-і роки.

Інші німецькі джерела

Крім Рімана, існує ще багато інших видань, в яких говориться про Лисенка. Загальний енциклопедичний довідник «Meyers Lexikon» (Leipzig: Bibliographisches Institut Verlag, 1925), вміщує детальний опис України: про її народ, географію, мову, історію, літературу. В той час, як Леся Українка названа українською поетесою. Микола Лисенко все ще фігурує як російський композитор. Таке ж визначення Лисенка подає і посібник «Das Neue Musiklexikon» (Berlin: Hesse Verlag, 1926), який є перекладом роботи Альфреда Ейнштейна з англійської А. Еглефільда Галла, написаної на два роки раніше (див. англ. джерела).

Як бачимо, у дослідженні Рімана М. Лисенка називали українцем ще 1929 року. А вже довідник Пауля Франка «Kurzgefasstes Tonkunstler-Lexikon» (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1936), змінює його на «малороса», але називає популярним композитором. Це видання відредагував та поширив Вільгельм Альтман.

Минуло чимало років, поки німецькі видання стали називати М. Лисенка відповідно до його національної приналежності.

*Країна, яка дала світові найбільших композиторів, не могла не мати найбільшої у світі музичної енциклопедії. Довідник «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (Kassel-Basel, Bärenreiter Verlag, 1949—1968) за редакцією відомого Фрідріха Блюма в 14 величезних томах свого часу був найкращим і найбільшим музичним словником-енциклопедією світу, аж поки не був перевершений у 1980 році англійським виданням «New Grove». Енциклопедія Ф. Блюма називає М. Лисенка найбільшим українським композитором свого часу, подає опис його основних праць із гарною бібліографією джерел. Ця фундаментальна праця також має окрему статтю під заголовком «Україна», в якій знову згадується М. Лисенко *.*

Подальші німецькі енциклопедії, де є згадки про Лисенка — це загальні енци-

---

* Ця стаття та головне гасло про М. Лисенка були написані М. Антоновичем — сучасним українським музикознавцем і диригентом славетного Візантійського хору в місті Утрехті в Голландії. Інші українські гасла у виданні Блюма також написані М. Антоновичем.

*клопедії, а не спеціально музичні. Одна з них — знаменита серія довідників Брокгауза, яку можна б назвати німецькою «Британікою». Енциклопедія «Der Grosse Brockhaus» (Wisbaden. Brockhaus Verlag, 1953—1958) у 13 томах * змальовує Лисенка як творця української опери. Пізніше видання цієї енциклопедії: «Brockhaus Enzyklopadie» (Wisbaden: «Brockhaus Verlag, 1966—1974) **, розширене до 20 томів, у короткій статті про М. Лисенка лише констатує, що він навчався у Лейпцігській консерваторії, заснував Музично-драматичну школу в Києві і став батьком української національної опери.*

Голландія

*Ця мальовнича «країна вітряків», наскільки мені відомо, має лише одну енциклопедію з даними про М. Лисенка. Видання називається «Encyclopedie van de Muziek». Укладене воно кількома редакторами і складається з двох великих томів (Amsterdam: Eisevier, 1956—1957). Це біографічний словник музикантів міжнародного масштабу у вигляді коротких біографій з іменами педагогів, класифікацією музичних творів і т. ін. ****

Франція

*Країна, яку прийнято вважати джерелом культури, видала кілька енциклопедій, названих Larousse. Деякі з них ми тут розглянемо. «Енциклопедія Larousse de la musique» у двох томах, редактор Норберт Дюфорк (Paris: Larousse, 1957) вміщує окрему статтю про М. Лисенка. Зауважимо, що це видання пише про багатьох інших українських діячів музичної культури, особливо XX століття ****.*

*Інше цінне тритомне видання — «Encyclopedia de la musique» за ред. Франсуа Мішеля та ін. (Paris, Fasquelle, 1958—1961) — вміщує середнього розміру добре написану статтю про М. Лисенка, правильно називаючи його національну приналежність. Згідно цієї статті М. Лисенко навчався оркестрування у М. Римського-Корсакова, у 1904 році заснував свою власну школу, писав музику на вірші Т. Шевченка. Подано також коротку бібліографію. Крім того, Лисенко згаданий в окремій статті «Ukrainienne musique» *****.*

*Тепер загляньмо в загальну енциклопедію із серії Лярусса. Я вибрав два останні видання. У них українські культурні діячі правильно визначені як українці. «Grand Larousse Encyclopedique» в 10 томах (Paris: Librairie Larousse, 1960—1964) подає багато українських імен, таких як Іван Котляревський, Микола Костомарів, Михайло Коцюбинський і, звичайно ж, Микола Лисенко ******.*

*Ця сама енциклопедія пізніше вийшла в 20 томах (Paris: Librairie Larousse, 1970) ******* із дуже коротким описом про Лисенка. Його прізвище написане «Nikolai Lyssenko», а про його творчість сказано, що він писав опери, кантати і твори для фортепіано.*

---

* М. Лисенка зображено тут як українського композитора.

** М. Лисенко визнаний українським музикантом.

*** Стаття про Лисенка, а також додаткові матеріали про кількох інших українських музикантів XX-го століття також написані М. Антоновичем.

**** Тут М. Лисенко зображений українцем. До цієї енциклопедії сучасний український музикознавець і скрипаль Аристид Вирста (Париж) написав також статтю про історію української музики, надруковану під заголовком «Україна», в ній теж згадується М. Лисенко.

***** Стаття написана також Аристидом Вирстою, автором багатьох статей про українських музикантів XX-го ст. у цьому виданні.

****** Справжньою несподіванкою тут є композитор і диригент Дмитро Бортнянський, також визначений як українець — рідкість у західних джерелах.

******* Видання також правильно визначає національність Д. Бортнянського і М. Лисенка.

Іспанія

Навіть у країні фламінго вдалося знайти матеріали для нашого огляду. Величезна (70 томів) енциклопедія «Enciclopedia Universal Illustrada» (Madrid: Rios Rosos Espasa-Calpe S. A., 1908—1930) пише, що Лисенко виявляв надзвичайну творчу активність, але називає його росіянином і збирачем російських народних пісень.

У дещо пізніших іспанських виданнях національність М. Лисенка виправлено. Серед них словники «Diccionario de la musica labor» (Барселона, 1954) та «Diccionario biographico de la musica» за ред. С. Й. Рікарда Матаса (Барселона, 1956).

Англійські джерела

*Першою англійською працею, в якій удалося знайти запис про М. Лисенка, був «Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas, Which Have Been Performed on Public Stage» (Morgantaun, 1910). «Dictionary of Modern Music and Musicians» за ред. Ігльфільда Галла (London; New Jork; Toronto: Dent, Dutton, 1924) пише про Лисенка як про російського музиканта. Ту ж помилку знаходимо в «The New Encyclopedia of Musik and Musicians» за ред. Вальда С. Пратта (New Jork: MacMillan, 1924), яка пише ім'я композитора «Lissenko» і визначає його як знавця народних пісень та автора опер, перелічуючи деякі головніші з них *.*

*У 1930-і роки з'явилися деякі зміни на краще. «The MacMillan Encyclopedia of Musik and Musiciants».— MacMillan, 1938, за ред. Альберта Е. Віра вміщує статті понад 20 українських музикантів, узяті з різних джерел, у тому числі й німецького видання Рімана 1929 р., яке ми вже розглядали раніше. У видання Віра перейшли деякі помилки з попередніх видань. Так, прізвище нашого композитора знову написане «Lissenko»; у вступній частині подано перелік його вчителів, а про самого композитора сказано, що він був «невтомним збирачем української народної музики» **.*

*У Руперта Гюза, редактора «Musik Lover's Encyclopedia» (New Jork: Garden City Publishing Co., 1939), можна знайти дуже коротку згадку про те, що М. Лисенко писав дитячі опери ***. Ця енциклопедія була перевидана в 1940 році без будь-яких змін під назвою «The Bibliographical Dictionary of Musicians» США, Нью-Джерсі, Гарден Сіті: Blue Ribbon Books.*

Нарешті обличчям до українських музикантів повернувся словник Олександри Водарської-Ширяєвої «Russian Composers and Musicians» (New Jork: H. W. Wilson Co., 1940). В ньому чимало статей про українських композиторів. Однак про М. Лисенка словник, крім помилки про російське визначення творчості композитора, неправильно подає і дату його смерті: 1911 рік (замість 1912-й) та роки навчання у Лейпцігу —1866—1968 (правильно 1867—1869). Ці ж самі помилки повторилися і в перевиданні словника (New York: Greenwood Press, 1969).

М. Лисенкові судилося бути «росіянином» ще кілька років. Так його визначено в «Everyman's Dictionary of Music» Еріка Блюма (Philadelfia: David McKay Co., 1946). Працю Блюма знову було передруковано без корегування (New Jork; London: Dutton, Dent, 1954).

Великі надії покладалися на «Slavonic Encyclopedia», редаговану Джозефом С. Ручеком (New Jork: Philosophical Library, 1949), коли розпочалося її укладання. Звичайно, стаття про Лисенка могла б бути науково краще розроблена, але відрадним

---

* У досить дивний спосіб це джерело називає М. Мусоргського «видатним російським (українським) піаністом і композитором...»

** М. Лисенка зображено тут українським композитором і педагогом.

*** Це джерело називає М. Лисенка «популярним малоросійським композитором».

є хоча б те, що його нарешті названо відповідно до його національності та відзначено, що він працював у різних жанрах. Довірившись іншим виданням, енциклопедія Д. Ручека повторила деякі їхні помилки. На жаль, без перегляду словник було передруковано 1969 року і в поновленому виданні повторюються ті ж неточності.

У тритомній «The New Century Encyclopedia of Names» редактор Кларенс Л. Барнгарт (New Jork: Appleton-Century-Crofts, 1954) у статті про композитора ми нарахували три різні написання його імені: Лисенко, Лісенко і Ліссенко. Визначення національності досить дивне: «Український (російський) композитор».

Починаючи від 1960-х років, в англійських друкованих джерелах переважає визначення М. Лисенка як українця. Тож будемо говорити далі тільки про винятки, тобто ті випадки, коли йому приписують іншу національність.

Чотиритомна «The World of Musik; Illustrated Encyclopedia» (New Jork: Abradale Press, 1963) — це фактично англійська версія норвезької праці з такою самою назвою автора К. Б. Санведа. Вона вміщує курйозну публікацію про М. Лисенка, в якій він названий російським композитором, але... українським патріотом. Таку несподівану комбінацію, напевно, витягнули із «Grove's Dictionary of Musik and Musicians», який був впливовим виданням і про котрий я говоритиму трохи далі.

М. Лисенко належним чином представлений в «Concise Oxford Dictionary of Opera» (London: Oxford University Press, 1964) Гарольда Розенталя і ДжонаВаррака. В цьому джерелі говориться, що сценічні твори М. Лисенка, написані за М. Гоголем, були надзвичайно популярні в його рідній Україні і що «через те, що він не давав згоди перекладати українські тексти російською мовою, його опери не набули широкого визнання».

«Concise Oxford Dictionary of Opera» (London: Oxford University Press, 1979) витримав два видання. У другому з них дані про М. Лисенка були трохи перероблені, хоча переважно базуються на виданні 1964 року. По-перше, його національність подано в той же дивний спосіб, який ми вже зустрічали: «російський (український) композитор». Перелічено його основні сценічні праці і сказано, що ними захоплювався П. Чайковський і М. Римський-Корсаков.

«Webster's Bibliographical Dictionary» (США, Sprinfild: Merriam) є найбільш вживаним посібником у більшості бібліотек. Видання 1960 року містить дуже коротку статтю про М. Лисенка, називаючи його «Lisenko, Nikolai» і величаючи творцем національної опери.

Дуже поширене видання Ніколаса Слонімського «Music Since 1900» (New Jork: Scribner, 1971) дає опис кількох українців. Стаття під заголовком «20 грудня 1903 року» розповідає про першу постановку в Києві опери «Тарас Бульба», написаної композитором М. Лисенком, і називає його «українським Глинкою». Друга стаття — «6 листопада 1912 року» — повідомляє про смерть композитора, називає його опери на твори Гоголя та констатує, що М. Лисенко був «пристрасним збирачем українських народних пісень, які він музично опрацьовував».

*«Larousse Encyclopedia of Musik» (New Jork: Word Publishing Co., 1971), співредактором якої є Джефрі Гіндлей, не є оригінальна — вона побудована на основі французької праці Норберта Дюфурка, з якою мені не довелося ознайомитись. Книжка вміщує статтю про радянську музику. Окремий абзац у ній присвячено Україні. Про М. Лисенка сказано, що він був однією з найбільших постатей у музичному житті XIX-го століття, писав опери і композиції на твори Т. Шевченка. «Музична енциклопедія Ляруса» на завершення пише: «Дух його творчості продовжував жити в подальших поколіннях» *.*

* Ця енциклопедія називає визначного російського композитора Р. Глієра українцем.

У цьому огляді не можна обійтися і без довідкового видання Наукового товариства ім. Шевченка «Ukraine; a Concise Encyclopedia», том 2, надрукованого Українським Народним Союзом у Торонтському університеті в Канаді (вид-во University of Toronto Press, 1971). Стаття про музику, яка охоплює і творчість М. Лисенка, написана провідним сучасним музикознавцем і композитором В. Витвицьким. Стисло, але добре подає він дані про творчість Лисенка і його музичну спадщину. Вміщено також портрет музиканта.

*Ім'я Миколи Лисенка потрапило також до найважливішої англійської енциклопедичної «Біблії» The New Encyclopedia Britannica in 30 Volumes» (Chicago: William Benton, 1974). В цій енциклопедії у статті про Україну є розділ про музику, в якому Лисенка названо «фундатором сучасної української музики» *. На жаль, подальші видання Британіки випустили цей розділ, у якому, крім М. Лисенка, було згадано й інших музикантів.*

І нарешті ми розглянемо три праці, які, успішно витримавши кілька видань, дають нам можливість побачити, через який «фільтр» пройшло кожне з них.

а) Міжнародне видання Томпсона

Об'ємна, добре видана і надзвичайно широко вживана праця «The International Cyclopedia of Musik and Musitions», укладена Оскаром Томпсоном, уперше побачила світ 1938 р. (New Jork: Dodd, Mead & Co.). У ній міститься опис кількох українських імен. Про Лисенка сказано плутано і безцеремонно: «Російський (український) композитор і педагог». І оскільки українські статті взято з німецького видання Г. Рімана 1929 року, то й помилки ті ж самі. Дослідницька праця М. Лисенка про українські народні музичні інструменти, названа О. Томпсоном «Popular Instruments of the Ukraine», знову датована 1909-м, а не 1894-м р.

До 1964 року цю працю перевидавали 9 разів (після смерті Томпсона в 1945 році енциклопедію редагували різні науковці). Неточності в матеріалах про М. Лисенка (та інших діячів) перекочували через усі 9 видань — від 1938 до 1964 року.

1975 року в новій редакції під керівництвом Бруса Бола виходить десяте видання енциклопедії О. Томпсона (New Jork: Dodd, Mead & Co., J. M. Dent & Sons, Ltd.). На мою пропозицію редактор вніс кілька поправок у статтю про Миколу Лисенка, а також збільшив кількість статей про українських музикантів до 30. Серед виправлених помилок були: «Nikolai Lissenko», поправлений на «Mykola Lysenko»; місце його народження, що досі йшло в правописі «Crinjki», змінене на відповідне українському звучанню «Hrynky»; визначена його справжня національність; було внесено інші важливі зміни та додано коротку бібліографію. Позитивним наслідком цього стало те, що помилки вже не повторювалися у подальших виданнях цієї енциклопедії. Десяте ж видання Томпсона було передруковане в 1985 році з невеликими змінами, які знайшли місце і в 11-му виданні.

б) Бібліографічні словники Бейкера

*Четверте видання «Baker's Bibliographical Dictionary of Musicions» (New Jork: Schirmer, 1940), як і попередні три, було укладене знаменитим Теодором Бейкером. У четвертому виданні Лисенко «невтомний збирач української народної музики» ** вже народився «у Південній Росії...». Тут наукова стаття Лисенка про укра-*

* Таке визначення підходить більше до композитора Б. Лятошинського.

** Цей опис узято з «Енциклопедії музики і музикантів Макміллана 1938 року видання, яку ми вже розглядали.

їнські народні музичні інструменти знову неправильно датована 1909-м роком.

П'яте видання Бейкера було повністю переглянуте дослідником лексикографії Ніколасом Слонімським (New Jork: Schirmer, 1958), а стаття про Миколу Лисенка в англійських виданнях була на той час найкраща. Стаття, обширна й дуже детальна, давала цінну, не перекручену інформацію. Слонімський торкається таких глибин, наприклад, як те, що Лисенко називав себе переконаним українським націоналістом, стверджуючи у своїх творах, що українські народні пісні цілком відмінні від російських.

Недавній випуск словника Бейкера був знову «повністю переглянутий Ніколасом Слонімським» (New Jork: Schirmer, 1978), який писав, що М. Лисенко був «видатним українським композитором». В усьому ж іншому ця досить гарна стаття повторена з 5-го видання. В цьому ряду я називаю її тому, що вона містить російську орфографію, яку редактор не виправив: «Ніколай Ліссенко, місце народження Грінкі, біля Кременчука».

в) Словники Грова

«Grove's Dictionary of Musik and Musicians», яку започаткував преподобний сер Джордж Гров, протягом багатьох десятиліть залишалась найпопулярнішою і найбільшою англійською музичною енциклопедією. З першими 4-ма виданнями я не знайомий, тому що вони є бібліографічною рідкістю. Та їх затьмарило знамените 5-те видання в дев'яти томах, редаговане Еріком Блюмом (New Jork: St. Martin's Press, 1955), ним користуються майже всі бібліотеки і музичні центри. 5-та редакція Грова дає несподівано обширну й детальну розробку творчості М. Лисенка. Однак його національність знову викликає збентеження. Словник пише, що «завдяки появі серії його кобзарських пісень на слова Т. Шевченка він був проголошений українським героєм». І хоча цей «український герой» Лисенко «народився на Україні», його все ще, незрозуміло чому, в цій же самій статті називають «російським композитором».

У статті Грова говориться, що в одній із своїх праць Микола Лисенко пояснює, у чому полягає різниця між українськими народними піснями і російськими. Згідно зі словником, у науковій розробці Лисенка можна знайти пояснення російському мелосу: він більш-менш близький до церковного співу середньовіччя, повністю діатонічний; в українських піснях є хроматизми. У них також є послідовність ритму, в той час як у російських піснях спостерігаються постійні зміни. Саме через цю відмінність М. Лисенко не дуже хотів, щоб лібрето його опер перекладали російською мовою, коли опери мали ставити поза межами України. І це є доказом того, що він намагався чинити опір русифікації, яка донедавна переважала в Україні. Словник Д. Грова підкреслює, що М. Лисенко був патріотом, який глибоко переживав і постійно протестував проти викорінення російським царизмом музики, мистецтва, літератури і мови його рідної країни, і що він увічнив у своїй музиці безсмертні твори Тараса Шевченка.

Д. Гров пише: «Даючи характеристику Оксані, героїні опери «Ніч перед Різдвом», російський письменник й історик Всеволод Чешихін вважає, що мила молода сільська служниця у Лисенка більш відповідає героїні твору Гоголя, ніж у Чайковського в його опері «Черевички».

Отже, виходячи з усього раніше сказаного, М. Лисенко аж ніяк не міг бути російським композитором, і Гров, не знаючи цього або просто не беручи цей факт до уваги, вводить читачів в оману. Помимо цих недотягнень стаття загалом містить

дуже багато корисних даних, перераховує більшість найвизначніших творів М. Лисенка.

Останнє і найбільш авторитетне видання Грова, яке називається «The New Grove's Dictionary of Musik and Musicians» (London: MacMillan Publishers Ltd. 1980) — це результат довгих років копіткої праці редактора Стенлі Сейді та колективу співробітників. Обсягом у 20 томів, чудово видрукована й ілюстрована, ця праця є найбільшою і, можливо, найкращою музичною енциклопедією усіх часів.

*Звичайно, саме по собі розширення видання потягло за собою і збільшення помилок. Але натомість з'явилися такі вдосконалення, як окремі статті про музичне життя Києва, Львова, інших міст; статті про музичне мистецтво й народну музику з прикладами, виділеними друком (уперше це з'явилося в англійській довідниковій праці). В даній енциклопедії згадується 56 українських музикантів *.*

Статті про М. Лисенка, заново написаній Дженіфер Спенсер, відведено три з половиною колонки — більше, ніж таким світилам, як В. Горовіц, і Ф. Шаляпін. Вона складається з розділів «Біографія», «Твори», «Статті» і «Бібліографія» і, безперечно, є найкращою публікацією про М. Лисенка, навіть незважаючи на деякі недоліки.

Тут правильно подано ім'я Лисенка, його національність, а також названо його видатних учителів. Ми довідуємося: «у дитинстві його глибоко вражали пісні, що їх співали селяни, а його національні почуття зростали під впливом книжки віршів Шевченка, яку подарував йому дідусь (в 19-річному віці Лисенко ніс труну з тілом Т. Шевченка). Студентом він брав участь в антицарському русі...»

Дізнаємося, з якою рішучістю М. Лисенко сприяв відродженню української мови, вживаючи її у своїх лібрето, і про те, що він відмовлявся перекладати свої опери російською мовою. У статті характеризуються його твори для фортепіано, його опери, музика на твори Шевченка, обробка народних пісень, високо оцінюється значення творчості Лисенка за життя та в наш час.

Дуже детально, з підрозділами, подано перелік творів: сценічні, фортепіанні, сольні та інші твори, обробка народних пісень. Серед його літературної творчості згадана стаття про українські народні інструменти, котра, як ми знаємо, перекочовувала з енциклопедії в енциклопедію з неправильною датою; тут же, нарешті, вказано справжній час її публікації.

Лише одна серйозна неточність спостерігається у назвах творів М. Лисенка і в бібліографії. Деякі назви мають помилки в написанні або перекладені з російської мови, а не з української. Кілька перекладів назв просто неточні. Однак переваги «Нової енциклопедії Грова» значно важливіші, ніж неточності.

З викладеного матеріалу добре видно, що найбільше неправильних даних містять давніші джерела. Національність Миколи Лисенка правильно була названа в окремих випадках кілька десятиліть тому. Але в наукові джерела правильне визначення національної приналежності увійшло лише в 1960-х роках, а в 1970-х — не тільки Лисенка, а й багатьох інших українських музикантів.

Ім'я М. Лисенка згадується у багатьох зарубіжних джерелах, проте його значення саме для української музики подає небагато з них. Перелік Лисенкової «першості», про яку ми згадуємо на початку цього дослідження, також не став надбанням західної літератури і джерел, хіба що незначної кількості з них.

Найкращі (а також гірші) статті про М. Лисенка в західних джерелах видано англійською мовою. Найцінніші з них — в останніх виданнях О. Томпсона, Т. Бейкера

---

* Серед українських авторів, які вклали величезну частку в цю справу, є музикознавці Володимир Гошовський (Львів), Аристид Вирста (Париж) і Андрій Шуль (Філадельфія).

і Д. Грова. Цікаво також відзначити, що майже всі наведені тут англійські праці надруковані в місті Нью-Йорку.

І на завершення зауваження: найбільш довершеними працями в науковому і літературному значенні є ті, які періодично перевидавалися за іншими редакціями (такі, як німецьке видання Г. Рімана або американські О. Томпсона чи Т. Бейкера) — це дало можливість взаємодоповнювати і виправляти упущення.

Роман САВИЦЬКИЙ — син

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО *

У часи Другої світової війни багато українських музиків опинилося в еміграції, у тому числі також деякі композитори. Про їх життя і творчість грунтовних праць немає і цю прогалину треба заповнити.

До них належить передусім визначний композитор Нестор Нижанківський (1893—1940), незначна частина творів якого появилася друком. Переважно їх передавали в рукописах, зокрема виконавці.

*Щоб відтворити картину композиторової спадщини Н. Нижанківського, треба було передусім зібрати якнайбільшу кількість нотних автографів, принаймні копії більших та менших праць композитора, розкиданих по всьому світі, які доступні нам поза межами України. На жаль, як ствєрджує у листі дружина композитора п. Меланія, повна збірка рукописів Н. Нижанківського пропала у Празі в час повоєнної завірюхи: «Найбільша трагедія — це те, що ноти-манускрипти ** пропали в Празі, де я їх старанно переховувала, не з моєї вини. Мене заарештовано, а безсовісна юрба знищила дорібок цілого життя»* [1].

На щастя, багато творів Н. Нижанківського, навіть писаних рукою самого композитора, а також його окремі друковані твори збереглося у приватних руках. Одначе при переписуванні, а зокрема при транспозиціях пісень закрадалися різні помилки або й пропуски. Бувало іноді, що той чи інший виконавець «поправляв» оригінальний текст, тобто полегшував його для себе або переробляв на свій лад. Внаслідок того маємо декілька редакцій того самого твору, що відрізняються одна від однієї.

Збирання композицій Н. Нижанківського відбувалося здебільшого через листи. Треба було писати всім, хто міг мати твори покійного композитора. З одними листування ішло жваво і невдовзі надходили пошукувані твори, а з іншими той процес уповільнювався, і це стримувало впорядкування спадщини Н. Нижанківського. Врешті-решт упродовж двадцяти років пошуків і листування пощастило зібрати понад 80 відсотків творів композитора.

---

* Скорочений передрук із щорічника «Богословія».— 1972.— Т. 36.— С. 99—130.

** Тут і далі в цитатах під терміном «манускрипт» треба розуміти автограф (Ред.).

[1] Нижанківська М. Листування з Ігорем Соневицьким. Лист від 25 лютого 1953 р. (Рук. Архів автора); Балтарович-Штон В. Д-р Нестор Нижанківський — музика й людина; жмуток спогадів за літа спільного проживання у Празі і Львові (1925—1939).— Прага, 1968.— С. 6: «Тепер я згадую, скільки горя мусіла прожити сердешна Меця (Меланія Нижанківська) в Празі в 1945 р., як пропали всі композиції Нижанківського — важко робиться на серці!».

*Творчість композитора, хронологічно автор реконструював насамперед на основі інформації Василя Барвінського в його «Вступному слові про життя і творчість Нестора Нижанківського» *, де на с. 1-й написано: «Моє завдання — накреслити шановним слухачам творчий шлях та мистецький профіль композитора Нестора Нижанківського, [який] бажав би я переплести жмутком особистих споминів та помічень, бо все-таки в останньому десятиріччі життя композитора мені довелося оставати в тісніших і більш многобічних взаєминах з композитором, чим комунебудь другому».*

Крім названого джерела, автор цієї праці використав листи найближчих композиторові осіб, зокрема його дружини, спогади З. Лиська та матеріал із десятьох річників львівської газети «Діло» (1929—1939). Проте могли існувати ще й інші композиції Н. Нижанківського, про які не було відомостей у джерелах.

Велика подяка належить усім, що дуже допомогли, надсилаючи твори покійного композитора, зокрема д-ру М. Антоновичові, проф. п. Б. Бережницькому, композиторові п. А. Гнатишинові, п. Р. Климкевичові, піаністці п. Л. Колессі, мгр. Л. Крушельницькому, п. З. Лиськові, п. П. Маценкові, п. К. Нижанківській, піаністові п. Р. Савицькому, п. Р. Савицькому-сину, оперному співакові п. М. Скалі-Старицькому, п. І. Фургалеві, та п. В. Балтаровичу-Штонові та іншим.

Нестор Нижанківський писав солоспіви, фортепіанні твори, авторські хорові композиції та обробки українських народних пісень, камерну музику, симфонічні твори, твори для духового оркестру й театральну музику.

Наш огляд починаємо від солоспівів, причому триматимемося (як і в інших жанрах) алфавітного порядку.

СОЛОСПІВИ

Чимале місце у творчості Н. Нижанківського займають солоспіви. Композитор написав їх здебільшого в ранній період творчості (1912—1920). Найбільш зрілі солоспіви він створив у Відні (1920—1923), з яких на окрему увагу заслуговують «Жита» речитативного характеру на сл. О. Олеся.

У Празі (1923—1929) Н. Нижанківський не писав солоспівів. Щойно у Львові появилися його «Поклін тобі, зів'яла квітко» в супроводі симфонічного оркестру до слів І. Франка і «Ти, любчику, за горою» на сл. У. Кравченко [2] в народному дусі.

Знаємо, що Н. Нижанківський пробував свої сили в царині легкої музики [3]. Отже, у грудні 1935 р. в «Театрі Різнородностей» відбувся концерт легкої музики, де звучали також пісні Нестора. Вони не збереглися до наших часів.

---

* Назва доповіді неавтентична. Вона грунтується на статті — звідомленні З. Лиська у «Львівських вістях» (1941, жовтень) «Пам'яті Нестора Нижанківського», де написано: «Вступне слово про його життя і творчість виголосив дир[ектор] Василь Барвінський».

[2] Барвінський В. Нестор Нижанківський // Наші дні.— 1942.— Січ.— С. 8. Автор статті згадує про «прекрасну в народньому (лемківському) тоні написану «Ти, любчику, за горою». У радіопередачі «Українські народні мелодії» (3 листопада 1943 р.) львівська радіостанція з 3 лютого 1943 р. пісня «Ти, любчику, за горою» означена як народна пісня в обробці Н. Нижанківського.

[3] Балтарович-Штон В. Д-р Нестор Нижанківський.— С. 11. З цього спогаду довідуємося, що після заклику В. Балтаровича у пресі, «щоб наші композитори не цуралися писати часом щось легшого і вартісного», Н. Нижанківський написав «Пріма-фокс» до слів Черняви, що його співала акторка Л. Кривицька, і танго «Кожен має свою зірку на небі» (або «Тюремний ноктюрн») на сл. Я. Масляка, яке композитор присвятив тюремним політичним в'язням. Це танго часто співала М. Сабат-Свірська.

Співаки охоче беруть солоспіви Н. Нижанківського до свого репертуару. Їх залюбки виконували такі визначні наші співаки, як В. Тисяк, М. Сабат-Свірська, М. Скала-Старицький, О. Руснак, Є. Зарицька та ін. Солоспіви Нижанківського мають великий успіх у публіки.

За словами В. Барвінського, Н. Нижанківський писав пісні «з великим зрозумінням для вимог і можливостей людського голосу, причому фортепіанний супровід є рівнорядним, а часто домінуючим виразовим засобом (напр. у «Житах») [4].

1. Богородице Діво *(f-moll), пісня-молитва для голосу (меццо-сопрано) з ф-но або гармонією з педаллю.*

Про існування цієї пісні не було згадки в жодному доступному джерелі, а знайшлася вона в рукописній формі в архіві Катерини Нижанківської у США. Написав її Нижанківський, мабуть, для свого стрийка о. Олександра, що від 1927 р. жив у США. Цей здогад опирається на факті, що в Європі цю композицію не виконували.

2. Wozu bin ich erwacht? *(Чому я пробудився?) (h-moll).*

*Цю пісню Нестор написав на німецькі слова дружини з дому Семаки, дочки буковинського діяча і посла до австрійського парламенту. Невідомо, хто переклав текст українською мовою. Солоспів був скомпонований у Відні * на початку 20-х років для меццо-сопрано або баритона в супроводі типового для Н. Нижанківського в ті часи фортепіанного акомпанементу, повного переливних пасажів і октав (пор. «Жита» та «Der Herbst ist da»).*

Пісню, на жаль, рідко виконують. Авторові цих рядків досі не доводилося почути її виконання. У нашому архіві маємо фотокопію автографа.

3. Der Herbst ist da (Уже осінь; або Осінь); (*h-moll).*

Цей солоспів для голосу з ф-но композитор написав також у Відні на німецькі слова дружини Меланії. Невідомо, хто зробив переклад тексту українською мовою. До нас дійшла фотокопія автографа від д-ра В. Балтаровича.

4. Жита *(f-moll) до слів О. Олеся для сопрано в супроводі ф-но.*

Н. Нижанківський написав цю пісню у Відні приблизно в 1920—1923 рр. Першим виконавцем була співачка Анда Остапчук. Пісню «Жита» зараховують до найкращих творів нашої пісенної літератури [5]. *Маємо її переписану з особистої бібліотеки М. Скали-Старицького.*

5. Засумуй, трембіто *(d-moll) для голосу з ф-но.*

Це найбільш поширена пісня Н. Нижанківського, що ніколи не сходила з концертної естради. Композитор написав її у Відні 1922 р. згадуючи лихоліття Української Галицької Армії у чотирикутнику смерті. Автором слів, а також мелодії, яка не має нічого спільного з мелодією Н. Нижанківського, був Р. Купчинський, що створив її у Києві під більшовиками 1920 р. [6]

«Засумуй, трембіто» Н. Нижанківського — твір, повний щирого пафосу та безмежного болю. Існує у різних редакціях. Маємо його ноти переписані з автографа, який зберігається у бібліотеці М. Скали-Старицького.

6. Не співай по весні *(d-moll) до слів І. Манжури.*

*Цей солоспів у супроводі ф-но ** належить, мабуть, до ранніх творів компози-*

---

[4] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8.

* Над заголовком пісні написано: «Присвячую Мелі... [далі нечітко]. Відень, в липні 1920 р.».

[5] Барвінський В. Вступне слово про життя і творчість Нестора Нижанківського.— С. 3.

[6] Сурма. Зб. воєнних пісень.— Львів—Київ // Червона калина, 1922.— С. 143; Соневицький І. Мелодії Романа Купчинського (запис мелодій і слів).— Нью-Йорк, 1968.

** Партія фортепіано має незакінчений вигляд. Цей факт дає змогу вважати, що композитор не зробив остаточної редакції фортепіанного супроводу до цієї пісні.

тора. Покликаємось на інформації товариша по зброї Н. Нижанківського ред. Євгена Зиблікевича: «Перебуваючи в таборі полонених у Боброві, а опісля в Задонську у Воронезькій губернії над річкою Доном, Нестор багато компонував. Там він написав принаймні десять творів (сольоспіви та хори). Напевно тоді скомпонував сольоспів «Не співай по весні...» [7].

Цю пісню нераз виконували наші співаки, згадати б лише І. Приймову-Шмериківську, І. Яросевич, Є. Зарицьку, М. Скалу--Старицького. Вона збереглася (переписані ноти) у приватній бібліотеці М. Скали-Старицького.

7. Отче наш *(As-dur).*

Небагато маємо творів Н. Нижанківського церковної музики. Крім солоспіву «Богородице Діво» та хорового «Многая літа» віватного характеру, пощастило віднайти ще один солоспів, незареєстрований досі в ніяких доступних нам джерелах. Це пісня-молитва «Отче наш» для високого баритона (в оригіналі для баритона-тенора) з ф-но.

Пісня-молитва написана, мабуть, у той самий час, що й «Богородице Діво». Про це свідчить той самий почерк письма, та сама форма нотного паперу та колір чорнила. Нижанківський написав її, мабуть, також для свого стрийка о. Олександра у США, бо тут вона й збереглася у вигляді автографу, а в Європі її ніколи не виконували.

Незважаючи на досить чуттєвий, а подекуди й патетичний стиль романтичної мови Нестора Нижанківського, його два солоспіви-молитви витримані здебільшого в молитовнім настрою.

8. Поклін тобі, зів'яла квітко» *(b-moll) до слів І. Франка.*

Композитор створив цей солоспів для тенора в супроводі симфонічного оркестру на святкову академію у пошану І. Франка, що відбулася у Львові 27 і 28 травня 1933 р. Виконавцем пісні був оперний співак-тенор Михайло Голинський.

У газеті «Діло» [8] *була вміщена рецензія піаніста Тараса Шухевича «Святочна академія в честь Івана Франка». Він так написав про цей твір: «Пісня «Поклін тобі, зів'яла квітко» вдячна і мелодійна, але в цілком іншому характері, як попередня (тут немає згадки, яку саме останню пісню Н. Нижанківський мав на увазі рецензент), нагадувала більше композиції його батька Остапа, причому супровід зінструментований менше вдатно».*

З доповіді В. Барвінського [9] *довідуємося, що «в тому часі Нестор не дуже то рвався до творчої роботи, бо, вилікувавши туберкульозу костей майже вповні, занепадав часто на шлункову недугу». Але Барвінський заохочував Нижанківського до участі у Франківському святі, і той узявся до творчої праці. Він написав хор «Наймит» і настроєвий солоспів «Поклін тобі, зів'яла квітко» і віддячився Барвінському гарною тарілкою гуцульської роботи з жартівливо-дружньою допискою на зворотному боці: «Василеві від Нестора з подякою за гонення до творчої праці».*

У нашій колекції є фотокопія автографа, але тільки з фортепіанним перекладом.

9. Прийди, прийди *(g-moll / B-dur) на сл. О. Олеся.*

*Цей солоспів із супроводом ф-но Нестор написав у ранній період творчості *. В наших руках є фотокопія з читного рукопису.*

10. Снишся мені так живо ясно *(мабуть, транспонованого до f-moll) на сл. Б. Лепкого для тенора з ф-но.*

---

[7] Зиблікевич С. Нестор Нижанківський під час Першої світової війни.— Філадельфія, 1968.— С. 1.

[8] Діло.— 1933.— 31 трав.— № 138.— С. 1.

[9] Барвінський В. Вступне слово...— С. 8.

* Після закінчення пісні написано: «25.VIII.1917. Задонськ. Нестор Нижанківський».

Ця пісня також походить із раннього періоду творчості Н. Нижанківського. Про це також свідчить замітка в рецензії Р. Савицького у «Львівських вістях» [10], *де рецензент згадує про неї як «одну з перших пісень Нижанківського».*

До нас дійшла досить нечітка рукописна копія. Пісня відзначається глибоким настроєм і розвинутою мелодичною лінією. Її, зокрема, виконував оперний співак-тенор В. Тисяк, співаючи в радіопередачі у Львові 10 квітня 1937 р. [11]

11. Ти, любчику, за горою» *(e-moll) на сл. У. Кравченко в характері стилізованої коломийки, що її автор присвятив актрисі Л. Кривицькій.*

ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

Значно більше уваги Н. Нижанківський присвятив фортепіанній творчості. Сам він рідко коли виступав у ролі концертуючого піаніста. Зате уславився як блискучий піаніст-акомпаніатор. Він підніс цю професію, за словами В. Барвінського, до такого мистецького рівня, що став найбільш ціненим співвиконавцем майже всіх наших виконавців, а зокрема співаків. Кожний концерт, де виступав Нижанківський як співвиконавець, носив незатертий знак його сильної мистецької індивідуальності [12].

Також і фактура його фортепіанних супроводів до солоспівів вказує на чудове опанування фортепіанних засобів вислову, що підтверджують хоча б такі пісні, як «Осінь», «Чому я пробудився?» або «Жита».

У Відні Нестор студіював приватно гру на фортепіано в нашої піаністки Любки Колесси, для якої написав низку фортепіанних творів [13]. *Найбільш плідний період його фортепіанної творчості припадає на 20-ті роки.*

1. Вальс *(cis-moll); пор. також* **Сентиментальний вальс** *(С. 26).*

На першій сторінці автографа був такий текст [14]: *«Нестор Нижанківський. Вальс. Фортепіянове сольо» і далі: «Дорога Галинко! Прийми цей чорновик як доказ вдячности за прекрасний танок, який ти під цю музику танцювала. Нестор Нижанківський. Львів, 14 квітня 1934. Задумано після імпровізації у Задонську 1917-го року. У Відні (1921 або 1922) грав це Богдан Бережницький як чельову річ, нині списано це для Галюськи Голубовської *, яка хоче це танцювати». Танцюристка виконала «Вальс» у квітні 1934 р.* [15]

Своїм мелодійним і ритмічним задумом «Вальс» cis-moll подібний до солоспіву Н. Нижанківського «Не співай по весні». В нашому архіві цей «Вальс» зберігається у рукописній копії з автографа олівцем.

2. Варіації на українську тему або Великі варіації, *fis-moll.*

Нестор Нижанківський написав «Великі варіації» для Любки Колесси. Цей

---

[10] Савицький Р. Сучасна українська музика (з концертової залі) // Львівські вісті.— 1943.— 30 груд.

[11] Діло.— 1937.— 10 квіт.— № 78.— С. 3.

[12] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8—9.

[13] Барвінський В. Вступне слово...— С. 3.

[14] Балтарович-Штон В. Листування з Ігорем Соневицьким. Лист від 12 вересня 1967 р.

* Галина Голубовська, танцюристка, дружина В. Балтаровича.

[15] Приймова Іванна. Чайний вечір УФОТО (з товариського життя) // Діло.— 1934.— 20 квіт.— № 100.— С. 5: «Мелянхолійно-ліричний «Вальс» Н. Нижанківського зілюструвала плястичним танком талановита танцюристка Г. Голубовська-Балтаровичева...»

репрезентативний твір походить із віденського періоду (1920—1923) [16]. *Тема власна, узята з народного духа* [17].

Твір складається з семи та восьми варіацій. Тема (без означення темпу — мабуть, у темпі andante) переходить у простому непарному чвертковому розмірі. Мелодія має у своєму ритмічному рисунку крапковані чвертки, чвертки, вісімки й шістнадцятки, а фрази кінчаться на чвертках, півнотах або на ще довших ритмічних вартостях. Після 12 тактів мелодія переходить до тональності домінанти (cis-moll), а згодом вертається до fis-moll.

Перша варіація відзначається фігуративним акомпанементом на шістнадцятках, а друга — ще більш пожвавленим ритмічним рухом на шістнадцяткових тріолях. Третя варіація написана в розмірі 3/4 в тональності fis-moll, четверта — у d-dur у темпі allegro possibile (розмір 3/4), п'ята — в es-moll у такті 6/8. Характер цієї варіації композитор означив так: енергійно, нерівно, з пафосом; у формі розпачливої розмови, майже дико. Варіація починається фугато. Шоста варіація написана в розмірі 4/4 в тональності fis-moll у характері сцерцандо, сьома — також у fis-moll (розмір 3/4) з означенням: спокійно, м'яко, трошки мрячно; восьма варіація написана в основній тональності у простому розмірі парному чвертковому. Темп означений як «Tempo di Kolomyjka». Остання варіація закінчується кодою.

Можливо, що восьму варіацію цього твору виконували як самостійний твір під назвою «Концертова коломийка». «Коломийку» виконував сам автор разом зі своєю «Прелюдією і фугою» у Черчі 23 липня 1934 р. [18] *Про «Концертову коломийку» Нижанківського згадує теж В. Барвінський* [19]. *Одначе існує можливість, що «Концертова коломийка» була самостійним твором Нестора, не пов'язана із «Великими варіаціями» (див. «Коломийка»).*

При цій нагоді згадаємо, що учень Н. Нижанківського — Роман Климкевич — виконував його «Марш» fis-moll, з якого маємо фотокопію. На титульній сторінці стоїть напис рукою самого композитора «Марш», а в дужках «одна з «Варіацій на українську тему». Рік написання — 1924.

Однак, переглядаючи «Варіації на українську тему» fis-moll, що зберігається у нашій колекції, не подибуємо того «Марша». Цей факт дає нам змогу припускати, що композитор написав цей «Марш» пізніше та включив його до «Варіацій на українську тему».

3. Відповідь на картку з Мадриду *(g-moll).*

Цей коротенький тринадцятитактовий твір Н. Нижанківський написав у Черношицях біля Праги 2 квітня 1925 р. * *Здогадуємося, що ця фортепіанна мініатюра як відповідь на картку Л. Колесси з Мадрида була їй присвячена, тим паче, що вона була в особистій бібліотеці піаністки. Цю мініатюру маємо в нашій збірці у фотокопії з автографа.*

4. З мойого дневника *(a-moll).*

Твір написаний 10 серпня 1921 р. ** *Він походить із віденських часів. Композитор присвятив його піаністці Л. Колессі. Означення темпу — Allegro giocoso. Твір «З мойого дневника» маємо в нашій колекції у формі відбитки з манускрипту.*

---

[16] Барвінський В. Вступне слово...— С. 3.

[17] Там же.— С. 3.

[18] Волошин М. Концерт п. Іванни Приймової у Черчі // Діло.— 1934.— 28 лип.— № 197.— С. 8: «Акомпаніював як усе справно і вміло Н. Нижанківський, який виконав теж як соліст того вечора два свої твори «Коломийку» і «Прелюдію та фугу».

[19] Барвінський В. Вступне слово...— С. 9.

* Місце і дата закінчення твору написані самим композитором після останнього такту композиції.

** Місце, дата і присвята написані рукою композитора.

5. Intermezzo *(d-moll).*

Ця натхненна композиція Н. Нижанківського датована львівським періодом. Композитор написав її 1934 р. * *На фотокопії рукопису видно, що «Інтермеццо» присвячене учневі Нестора Романові Оріонові Климкевичу.*

В. Барвінський згадує, що Н. Нижанківський написав «Інтермеццо» та «інші мініатюри». Під словом «інші» треба розуміти, мабуть, ті п'єси, що увійшли до «Фортепіанних творів для молоді» та ще інші, коротші своїм розміром фортепіанні твори композитора.

«Інтермеццо» залюбки виконують наші піаністи, зокрема заавансовані учні наших музичних шкіл.

6. Коломийка *(fis-moll) пор. «Концертова коломийка» на с. 11.*

Темп — Allegro, розмір 2/4. Тема власна **. *Твір не дійшов до наших рук.*

7. Мала прелюдія [20] *на тему:* **«Не бий сину, коня в головоньку»** *(g-moll).*

Фотокопію автографа надіслав Роман Климкевич, колишній учень композитора. Ця коротка 18-тактова мініатюра на тему української народної пісні походить ще з 1924 р. ***, *отже, з празьких часів.*

8. Маленька сюїта [21].

Цей твір складається з п'ятьох частин, а саме:

а) Зміст;

б) Перший лист про ніжність рук;

в) Другий лист про силу;

г) Третій лист про мрії;

д) Четвертий лист про насмішку над самим собою.

Підзаголовок твору: Чотири листи до неї та короткий зміст на початку. «Маленька сюїта», на думку д-ра П. Маценка [22], *походить із 1928 року з празьких часів. Твір уважається за одну з найбільш прогресивних композицій Нестора.*

«Маленька сюїта» зберігається у нас у двох примірниках у вигляді фотокопії та рукопису.

9. Марш *(fis-moll)* ****.

10. Спомин *(h-moll).*

Твір означений темпом Andante sostenuto. Він походить, мабуть, також із празьких часів. Н. Нижанківський присвятив його Платоніді Щуровській-Россиневич *****, *колишньому помічникові диригента Українського національного хору під керівництвом Олександра Кошиця.*

11. Фортепіанні твори для молоді.

Цей альбом вийшов друком у Львові в січні 1936 р. виданням Союзу укра-

---

* Рік 1934-й подав сам композитор на титульній та на другій сторінках угорі праворуч під своїм підписом. У нотах, що їх власноручно переписав піаніст Роман Савицький, також видніє: 1934 р.— у дужках під прізвищем композитора у правому куті.

** На основі інформації проф. Р. Савицького.

[20] Барвінський В. Вступне слово...— С. 9.

*** На першій сторінці фотокопії угорі у правому куті під ім'ям і прізвищем композитора стоїть у дужках: 1924 р.

[21] Цей твір називають іноді «Мала сюїта». Пор.: Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8.

[22] Маценко П. Листування з Ігорем Соневицьким. Лист від 7 липня 1967 р.: «Почата вона 1927 р., дещо лежала незакінченою, а навесні 1928 р. була остаточно викінчена...» (Рук. Архів автора).

**** Див. С. 339.

***** На фотокопії вгорі в лівому куті написано рукою композитора: «Присвячую: Пані П. Щуровській-Россиневич».

їнських професійних музик. До альбому ввійшло п'ять фортепіанних мініатюр з окремими присвятами, а саме:

а) **Марш горобчиків** *(c-dur) — Ліді Нижанківській;*

б) **Староукраїнська пісня** *(e-moll) — Степанові Яросевичу;*

в) **Коломийка** *(d-moll) — Олегові Нижанківському;*

г) **Івасько грає на челю** *(c-moll) — Іваськові Барвінському;*

д) **Гавот ляльки** *(g-dur) — Ларисі Крушельницькій.*

Цей інструктивно-педагогічний альбом, за словами В. Барвінського, був першим такого роду збірником у Галичині [23].

У нашому архіві маємо фотокопію з оригінального друку.

Крім названих фортепіанних творів, Н. Нижанківський написав низку фуг. Вони датовані часом віденських студій у проф. Й. Маркса. Про ці фуги маємо згадку в листі Нестора Нижанківського до Р. Придаткевича від 11 липня 1922 р.[24]. *З нього довідуємося, що Нижанківський «за два місяці написав три і пів фуги» та що ті фуги перевтомили його здоров'я, бо писав їх по 8—12 годин щодня. До нас дійшли:*

12. Прелюдія і фуга на українську тему *(c-moll).*

Цей твір був надрукований в Українському видавництві (Краків; Львів) 1944 р. за ред. В. Витвицького. Маємо його фотокопію з друкованого примірника.

Цей поліфонічний твір Н. Нижанківський написав ще у Відні [25]. *Він у виконанні піаністки Л. Колесси приніс молодому тоді композиторові щире визнання, зокрема в Італії* [26]. *Його часто виконують і наші піаністи. Твір відзначається своєрідним гуцульським колоритом, повним піднесення і подекуди пафосу. Спорідненим твором до «Прелюдії і фуги» можна вважати солоспів «Засумуй, трембіто», сповнений подібним виразово-емоційним змістом.*

13. Fuge über B—A—C—H für klavier solo *(b-moll).*

Походить, мабуть, також із віденських часів, коли Н. Нижанківський учився контрапункту у відомого австрійського композитора Йозефа Маркса.

Але існує здогад, що Н. Нижанківський написав цю фугу у Львові. Проте ця можливість мало правдоподібна. Композитор тоді був перевантажений педагогічною та концертовою діяльністю. 1939 р. вибухнула Друга світова війна, прийшла більшовицька окупація Львова, виїзд композитора з родиною на Захід; та й стан фізичного здоров'я і моральне самопочуття Нестора були незадовільні.

Н. Нижанківський присвятив цю фугу своєму вчителеві гармонії у Львові проф. Адольфові Хибінському і, за словами останнього, передав йому у Львові 1939 або 1940 р. з дедикацією «на пам'ятку викладів про Баха», що їх Нижанківський слухав у Львівському університеті в 1913—1914 рр. *

У нашій колекції зберігається фотокопія автографа.

---

[23] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8.

[24] Придаткевич Р. Спомин про Нестора Нижанківського // Свобода. Передрук.— 1954.— Берез.— № 61.

[25] Барвінський В. Вступне слово...— С. 3: «З часів його віденських студій походять переважно його фортепіанові твори, як кілька фуг... та прелюдія і фуга на народний мотив...».

[26] Барвінський В. Вступне слово...— С. 3: твір, який «у виконанню Любки Колесси з'єднав композиторові гаряче признання, особливо в Італії...».

* Нагорі титульної сторінки надписано: «Hernn Prof. Dr. A. Chybiński gewidment». Див. також: Chybiński A. Wspomienia o Modeście i Nestorze Nizankowskichs.— Poznań, 18 червня 1950 (машинопис, автор спогаду помилково називає батька композитора о. Остапа Модестом).

У листі до М. Антоновича (Познань, 5 лютого 1950) проф. А. Хибінський — до речі, найбільший авторитет у галузі польської музики, писав: «Nareszcie mogę Panu przesłać Fugę Niżankowskiego... Skopiowałem ją sobie na pamiątkę i przy tej sposobności podziwiałem kilka szczegółów technicznych. Jaka szkoda, jaka wielka szkoda tego rzetelnego artysty!!!».

Крім названих творів, д-р З. Лисько у статті «Українська новітня фортепіанна музика» [27] *згадує про «Пасакалію» Н. Нижанківського. Проте, крім цієї згадки, нам не пощастило щось більше довідатися про той твір.*

Згадується ще також «Sonata brevis» Н. Нижанківського — твір, який, за словами В. Барвінського, був готовий у концепції, але незакінчений у подробицях та письмовій формі [28].

*Можливо, що Нестор написав ще декілька фортепіанних творів менших розмірів *, про які, однак, немає згадки в роздобутих нами матеріалах.*

*Знаємо також із переданого мені листа Н. Нижанківського до Василя Косаренка-Косаревича **, що у творчих планах нашого композитора було створення фортепіанного концерту. В тому листі композитор пише, що, «негнаний «обов'язком» писати, попробую дещо скінчити, що зачав (фортепіянова соната зачата перед роком, а Тобі присвячена) і дещо зачатий фортепіяновий концерт з оркестрою».*

Принагідно згадаємо, що Н. Нижанківський був талановитим імпровізатором. Він нераз фантазував за фортепіано. Ці фантазії — імпровізації відзначалися закінченою формою та упорядкованим ходом думок, як зауважує З. Лисько [29]*. Отже, зовсім можливо, що дехто з його сучасників уважав імпровізації Нестора Нижанківського за його закінчені твори.*

ХОРОВІ ТВОРИ

Помітне місце у творчості Н. Нижанківського становлять хорові композиції. Вони діляться на дві основні категорії: авторські композиції та обробки народних пісень.

І. Авторські хорові композиції

Хорова творчість, на думку В. Барвінського [30]*, не була стихією композитора. Крім того, авторські хорові твори Н. Нижанківського потребують чисельного та добре вишколеного хору. Та й сам Нестор, компонуючи «Ще молода», так писав у листі до П. Маценка* [31]*: «Я пишу, але чи її заспівають, це питання. Цілком не рахуюсь з хором, а ще в додатку з нашим. Думаю, що час кінчити з примітивізмом».*

1. Був май на небі.

Настроєвий твір на сл. Богдана Лепкого для чол. хору та сопранового соло в супроводі ф-но та скрипки [32]*. Цей твір виконувала львівська «Сурма» 15 лютого*

---

[27] Лисько З. Українська новітня фортепіянова творчість // Діло.— 1935.— 18 жовт.— № 278.— С. 5.

[28] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 9.

* Із шкільних Шевченківських свят (зі сцени й естради // Діло.— 1937.— 25 берез.— № 65.— С. 9: «Р[оман] Кл[имкевич], учень VII кл., відіграв твори Н. Нижанківського «Народну пісню» і «Марш».

** Лист від 16 червня 1927 р. (Рук. Архів автора).

[29] Лисько З. Нестор Нижанківський (1893—1940) // Християнський голос.— 1955.— № 29/349, Нижанківський Н. Автобіографія.— С. 1 (Архів автора): «Любив імпровізувати».

[30] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8.

[31] Маценко П. Нестор Нижанківський у Празі // Український голос.— 1960.— 2 листоп.— № 44/40.— С. 11.

[32] Барвінський В. Вступне слово...— С. 10.

1933 р. з нагоди 60-ліття народження поета [33]. *На жаль, і рукопис цього твору, і копії з нього затратилися.*

2. Весною [34]. *Ця рання композиція не збереглася.*

3. Вперед! Ставаймо разом поруч, *для міш. хору а капела.*

Про існування цього твору знаємо з «Диригентського порадника» та зі статті П. Маценка [35].

4. Галочка *(e-moll) до слів М. Обідного для великого міш. хору.*

Н. Нижанківський написав твір у Празі 1927 р. й отримав за нього нагороду на конкурсі «Львівського Бояна» [36]. *Цей твір був друкований і один примірник є в автора цих рядків. Хор «Галочка» написаний у повільному коломийковому темпі Allegretto.*

5. Гей, не дивуйтесь: *Заклик до братів-слов'ян (g-dur), для міш. хору а капела та соло баритона в супроводі ф-но.*

*Вперше цей «Заклик» виконав Український академічний хор під диригуванням Платоніди Россиневич-Щуровської на святі патрона Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі 19 грудня 1925 р. Соло баритона тоді співав П. Маценко під акомпанемент Н. Нижанківського *. На жаль, партія фортепіанного супроводу не дійшла до нас. Може бути, що композитор партію ф-но імпровізував. У колекції автора цих рядків зберігається партитура хору та соло баритона.*

6. Марш переселенців *на сл. дружини Меланії.*

*Про існування цього маршу ми довідалися з листа Н. Нижанківського ** приблизно за шість тижнів до смерті композитора. Це був його останній твір, рукопис якого не зберігся до наших днів.*

7. Многая літа *(d-dur), для чол. хору а капела з двотактовим соло для баритона і тенора (або сопрано).*

Композитор написав цей невеликий твір віватного характеру у Львові 30 грудня 1933 р. і присвятив його Володимирові Балтаровичу та Галі Голубовській з нагоди їх вінчання. Це «Многая літа» виконав хор «Сурма» під диригуванням Івана Охримовича 9 січня 1934 р. у Волоській церкві під час шлюбу молодят [37].

Фотокопія автографа зберігається в архіві автора.

8. *Найбільш поважним хоровим твором Н. Нижанківського треба вважати композицію «Наймит» на сл. І. Франка для великого міш. хору а капела із соло меццо-сопрано.*

---

[33] [І. К.]. Академія на честь Богдана Лепкого // Діло.— 1933.— 17 лют.— № 38.— С. 1: «Звучний і милий «Був май на небі» Лепкого-Нижанківського у супроводі фортепіяну і скрипки (п. Е. Козулькевич) закінчив програму»; Діло.— 1933.— 15 лют.— № 36.— С. 5: «7. Б. Лепкий — Н. Ніжанковський: «Був май на небі» — хор «Сурма» в супроводі скрипки (п. Е. Козулькевич). Фортепіяновий супровід: Н. Ніжанковський».

[34] Барвінський В. Вступне слово...— С. 2: «Уже після кількох років науки гри на фортепіяні почав проявляти і творчі здібності, що їх виявом були перші спроби в композиції як «Мельодія», перероблена згодом на скрипку з фортепіяном, та хоровий твір «Весною».

[35] Диригентський порадник. Написали В. Витвицький [Редактор], М. Колесса, З. Лисько.— Львів: Український видавничий інститут, 1938.— 227 с.; Маценко П. Нестор Нижанківський.— С. 8.

[36] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8. На обкладинці друкованого примірника внизу з правого боку надруковано: «Твір нагороджений на конкурсі Львівського Бояна в 1927 р.»

* Усі ці інформації подав мені П. Маценко. У кінці переписаних нот — власноручна дописка П. Маценка такого змісту: «Це сольо мало клявірний супровід. У клявіру був Н. Нижанківський. Співав сольо П. Маценко».

** Лист Н. Нижанківського до В. Косаренка-Косаревича, датований 1 березня 1940 р. (Архів автора).

[37] Балтарович-Штон В. Листування з І. Соневицьким. Лист від 12 вересня 1967 р. (Рук. Архів автора).

Цей великий твір Нестор Нижанківський написав на Франківські святкування у Львові 1933 р. зі солоспівом «Поклін тобі, зів'яла квітко» в супроводі симфонічного оркестру[38].

В часописі «Діло»[39] *появилася рецензія під заголовком «Святочна Академія в честь Івана Франка». Цитуємо уривок із тієї рецензії: «Н. Нижанківський запрезентувався двома композиціями: «Наймитом» на мішаний хор а капела у виконанні «Львівського Бояна» (під дириґентурою Миколи Колесси) та піснею на тенор у супроводі оркестри «Поклін тобі, зів'яла квітко», відспіваною М. Голинським. Здається мені* [*пише анонімний рецензент — І. С.*], *що правдивий свій композиторський характер показав Нижанківський в композиції «Наймит», у якій рівночасно виказав своє знання поліфонії та контрапункту. Одначе, думаю, що Нижанківський писав на хор, а думав інструментально, бо на хор це ніяк не звучало».*

Також І. Федорович-Малицька у своїх враженнях із концерту під заголовком «Музична подія»[40] *написала, що «Наймит» Н. Нижанківського для мішаного хору містить деякі уступи справжньої краси. Але як цілість «композиція рішуче задовга і втомлює одноманітністю».*

Проте коли пильно переглянемо партитуру твору, то ніяк не можемо погодитися з такою думкою. Композиція «Наймит» належить до найбільш оригінальних, а водночас складних творів у нашій акапельній хоровій літературі XX-го ст. Це твір, повний відважних і свіжих гармонічних ідей та контрапунктичних задумів (згадати б лише фугато на словах «Ори й співай, ти, велетню закутий» — темп —Marciale). Крім того, «Наймит» дуже добре відчутий композитором. Одначе ця хорова поема потребує вишколених хористів, що мали б вищу музикальну культуру та знання для тонкого відчуття гармонічних альтерацій чи модуляцій, а не тільки добрі голоси. І цей брак відповідно кваліфікованих хористів, мабуть, дошкульно відбився на виконанні цього твору.

Фотокопія «Наймита» зберігається у нашому архіві.

9. Піскар для міш. хору, мабуть, у супроводі ф-но на сл. Сильвестра Яричевського.

Одна з перших композиційних спроб Н. Нижанківського написана під час його перебування у Львові[41]. *Батько Нестора о. Остап Нижанківський, мабуть, допомагав йому в компонуванні того твору*[42]. *Співак Модест Менцінський*[43] *з пієтетом вислов-*

---

[38] Діло.— 1933.— 31 трав.— № 138.— С. 1—2.

[39] Діло.— 1933.— 9 черв.— № 146.— С. 2—3.

[40] Діло.— 1933.— 9 черв.— № 146.— С. 2—3.

[41] Барвінський В. Вступне слово...— С. 2: «В тому часі [з переходом до львівської гімназії — І. С.] постав хоровий твір із фортепіяном «Піскар». Лисько З. Спогади про Нестора Нижанківського.— Нью-Йорк.— 1968.— Берез.— С. 1: «Зі Стрия він [Нестор Нижанківський — І. С.] завжди приїжджав на співання «Бояна», що вивчав тоді його хоровий твір «Піскар» (це була, мабуть, перша його композиція) на мішаний хор а капелля до слів Сильвестра Яричевського». Лисько З. Приватний лист до Ігоря Соневицького від 24 червня 1968 р. (Рук. Архів автора). У цьому листі З. Лисько переслав реставрацію перших десятьох тактів «Піскаря». Твір написаний, мабуть, у темпі Moderato в тональності g-moll у розмірі 6/8.

[42] Там же: «Пригадую, що Н. Нижанківський говорив, що його батько помагав йому вигладжувати цю композицію». Нижанківський Н. Автобіографія.— С. 1 (Архів автора): «Бачив, що Батько компонує. Давай і собі. Показав Батькови. Поправив кілька акордів, не сказавши нічого. Як будьто все в порядку — що я берусь писати».

[43] Там же.— С. 1: «Не скінчивши гімназії, вернув ще раз до 8-ї кляси до Стрия. Пишу «Піскаря» [?] (за 2 години!), якого виконано на концерті Менцінського, який сказав, щоб мене дали вчити теорії композиції».

любався про цей твір, заохочуючи Нестора до праці над композицією[44]. *«Львівський Боян», треба сподіватися, видав був друком «Піскаря». Партитура твору не дійшла до нас.*

10. Сонце «Просвіти» *для міш. хору а капела.*

Нестор написав цей твір, мабуть, із нагоди просвітянських святкувань у Львові. Згадку про «Сонце «Просвіти» знаходимо в «Дириґентському порадникові» (с. 227) і в статті д-ра П. Маценка[45]. *Нам не пощастило віднайти партитури твору.*

11. Чорне море *для чол. хору а капела.*

Крім згадки в «Дириґентському порадникові» (с. 231) і в статті П. Маценка[46], *нам нічого не відомо про цю композицію.*

12. *У листі до свого молодшого товариша П. Маценка * Н. Нижанківський писав таке: «Пан Ректор казали написати кантату». Насправді тут іде мова про хорову композицію Нижанківського* **«Ще молода»** *(f-dur) для великого мішаного хору а капела до слів О. Стефановича. Композитор написав цей твір на пропозицію ректора Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі проф. Василя Сімовича з нагоди 10-ліття існування Чехословацької Республіки.*

Композиція складається з трьох частин, що відповідають трьом строфам вірша. Майже вся друга частина твору — це немов музична ілюстрація якогось будування. На слова «щаслива ти, землі моя сестро» Нестор уводить до партії баритонів початкові чотири такти українського національного гімну «Ще не вмерла Україна» (h-moll). Остання частина твору починається фугато, а далі композитор цитує мелодію чеського гімну «Кде домов муй». Наостанку пробойова тема фугато захоплює всі голоси, що безнастанним рухом і стрибками доводить спів до своєрідного апофеозу[47]. *У нашій колекції є фотокопія цього твору.*

Наостанку згадаємо, що у Львові Н. Нижанківський працював над композицією «Радуйся, Маріє!»[48] *для хору і симфонічного оркестру на сл. Ю. Федьковича. На думку В. Барвінського*[49], *це був, мабуть, найбільший, найцікавіший і найглибший вокально-інструментальний твір композитора, що залишився тільки в ескізах.*

II. Обробки народних пісень

У короткій незакінченій автобіографії[50] *Н. Нижанківський писав: «Поки що хочу здобути найбільше засобів висказу, щоб було з чим підійти до народної пісні, отого сфінкса, який дотепер нерозгаданий, а так приманюючий. Знати характеристики [?] української народної пісні — це моя «ідея фікс»!».*

---

[44] Барвінський В. Вступне слово.— С. 2: «В тому часі постав хоровий твір із фортепіяном «Піскар», про який з признанням висказався і наш славетний співак Модест Менцінський, заохочуючи молодого композитора до дальших студій у творчій ділянці».

[45] Маценко П. Нестор Нижанківський у Празі.— С. 9.

[46] Там же.— С. 9.

* Лист від 18 серпня 1928 р. (Рук. Архів автора).

[47] На основі думок Н. Нижанківського про його хоровий твір «Ще молода», що їх записав П. Маценко. Пор.: Лист П. Маценка до Ігоря Соневицького від 19 липня 1967 р.— С. 2—3 (Рук. Архів автора).

[48] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8. У Федьковича є вірш «Пречиста, радуйся, Маріє!». Пор.: Федькович О. Вибір поезій.— Вецляр: Струя, 1920.— № 5.— С. 9—10.

[49] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8.

[50] Нижанківський Н. Автобіографія.— С. 1—2 (Архів автора).

Із цих слів видно, яку велику увагу композитор присвячував українській народній пісні. Він хотів збагнути її суть, пірнути в її душу.

Н. Нижанківський залишив низку обробок народних пісень на однорідні та мішаний хори. Всі вони, без винятку, написані а капела. Більшість із них появилася у великому співанику «Червоної Калини» [51], *що містить 229 пісень. У ньому опубліковані такі обробки народних пісень Н. Нижанківського:*

1. *весільна* **Благослови батеньку** *(b-dur) для жін. хору;*
2. *історична (козацька)* **Віє вітер** *(d-moll) для чол. хору;*
3. *історична (козацька)* **Гей, на горі там женці жнуть** *(g-moll)* [52] *для чол. хору;*
4. *весільна* **Дала-с мене, мамцю** *(c-dur) для жін. хору;*
5. *стрілецька* **Засумуй, трембіто** *(f-moll) для міш. хору;*
6. *стрілецька* **Казала дівчина** *(c-dur) для чол. хору;*
7. *стрілецька* **(?) Ми сміло в бій підем** *(g-moll) для чол. хору;*
8. *колядка* **На небі зірка** *(f-dur) для міш. хору;*
9. *стрілецька* **Ой, зацвила черемха** *(g-moll) для чол. хору;*
10. *історична (козацька)* **Ой, і негаразд** *(f-moll) для чол. хору;*
11. *веснянка (гаїлка)* **Ой, нумо в зеленого шума** *(g-dur) для жін. хору;*
12. *побутова* **Ой, там за горою** *(d-moll) для міш. хору;*
13. *любовна* **Ой, у полі там вітер віє** *(e-moll) для чол. хору;*
14. *стрілецька* **Пише стара мати** *(a-moll) для чол. хору;*
15. *історична (козацька)* **Про Ничая** *(quasi b-moll) для чол. хору;*
16. *історична (козацька)* **Про Ничая** *(g-moll) для чол. хору;*
17. *жартівлива* **Сніжок іде** *(g-dur) для міш. хору;*
18. *стрілецька* **Хай живе великий комтур наш** (*f-dur*) для чол. хору;
19. *любовна* **Чи ти мені, дівчинонько** *(f-moll) для міш. хору;*
20. *стрілецька* **Човник хитається** *(f-dur) для міш. хору;*
21. *стрілецька* **Як стрільці йшли з України** *(e-moll — g-dur) для міш. хору.*

Крім названих обробок, Н. Нижанківський опрацював ще інші народні пісні:

1. **Ой, зажурилася молода вдівонька** *(a-dur) для чол. хору а капела;*
2. **На городі пастернак або Пастернак** *(d-dur) для міш. хору a capella;*
3. **Гей ідуть, ідуть тумани** *для чол. хору.*

Усі обробки (за винятком останньої маємо в нашому архіві. Можливо, що існували ще й інші обробки народних пісень Нестора, але про них нема згадки в зібраному матеріалі. Деякі близькі до Нестора особи твердять, що композитор «гармонізував» ту чи іншу народну пісню на прохання різних диригентів хорів. Одначе це тільки здогади, які поки що не підтверджені фактами.

КАМЕРНА МУЗИКА

Під час празьких студій у композитора Вітезлава Новака Н. Нижанківський написав **Фортепіанне тріо** *e-moll (фортепіано, скрипка та віолончель), що є одним із найцінніших вкладів в українську камерну літературу та доказом високої композиторської техніки.*

Під впливом В. Новака, якого в той час уважали представником національного

---

[51] Лисько З. [ред.] Великий співаник «Червоної Калини»: Збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих в опрацюванні для хорів міш., чол. і жін. а capella.— Львів: Червона калина, 1937.— 319 с.

[52] **Гей, на горі** тотожна обробці **Гей, на горі женці жнуть.**

напрямку в чеській музиці, Н. Нижанківський написав свій твір у національному стилі, основаному на українському фольклорі. Композитор, що, за словами Барвінського, уже у Відні гравітував до народного елементу, у Празі ще більш органічно наблизився до проблем національного напрямку, і це вповні виявилося у **Фортепіанному тріо** *e-moll* [53].

Чеські композитори (Й. Ферстер, Й. Сук, С. Новак, О. Шін) високо оцінювали цей твір Нестора, вказуючи на чистоту «слованскіх» звучань у ньому. Зокрема, вони звертали увагу на повільну другу частину **Фортепіанного тріо,** *де автор на честь свого батька, замордованого поляками, увів заупокійну мелодію «Со духи праведних»* [54].

Сам твір складається з трьох частин: Allegro con moto, ma non troppo (♩ = =86); Tempo qiusto, rubato con dolore ma Allegro con brio, а пізніше Allegro giocoso non troppo.

Н. Нижанківський закінчив Празьку консерваторію у червні 1928 р. [55] *Приблизно в той час виконували публічно, мабуть, його* **Фортепіанне тріо** *e-moll. У празькому часописі «Venkov»* [56] *появилася рецензія про цей твір Н. Нижанківського такого змісту: «Твором, який, незважаючи на молодість автора, вказує подиву гідні прикмети мистецької зрілості, було фортепіанне тріо Н. Нижанківського з «майстерської школи» В. Новака. Маючи на увазі всю солідність цієї школи, є це композиція, якої думки мають на рідкість свіжий і виразовий зміст, а якої музичної цінності степенуються у кожній новій частині, щоб через пристрастно розспівану пісню смутку досягнуто кульмінаційної точки в останній частині, що променіє радістю і танковою вервою питомо слов'янських ритмів. Твір беззастережно великого таланту, який вже щось уміє!»*

Фортепіанне тріо *e-moll часто виконували на українських концертах у Галичині та й на еміграції у Нью-Йорку. Твір Н. Нижанківського вабить слухача своєю народністю, композиторською майстерністю і талановитістю.*

Фортепіанне тріо *e-moll зберігається у нашій колекції як фотокопія переписаних нот.*

До камерної музики можемо зарахувати ще й **Сентиментальний вальс** *h-moll (пор.* **Вальс** *cis-moll для ф-но).*

*За словами віолончеліста Богдана Бережницького *, Н. Нижанківський скомпонував цей твір як наддаток у концертах, в яких вони обидва брали участь. Н. Нижанківський не написав фортепіанного супроводу, а грав його напам'ять. Прохання проф. Б. Бережницького, щоб автор усе ж таки написав супровід, композитор раз у раз відкладав. Сама концепція твору зародилася ще у воєнних роках, коли Нестор перебував у полоні в Задонську.*

---

[53] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8.

[54] Маценко П. Нестор Нижанківський у Празі.— С. 9.

[55] Лист Н. Нижанківського до В. Косаренка-Косаревича.— Прага, 16 черв. 1927 р.: «...26 ц. р. кінчаю Meisterschule для композиції публичним виконанням мого Тріо...»; Státni konservatór hudby v Praze. Škola mistrovská. Čislo: 55, školni rok 1927/28... Pokračujeve školnim roce: 1924/25, 1925/26, 1926/27, 1927/28... Absolvolal a diplom vydán dne: 28.VI.1929. (Архів автора). Лисько З. Спогади про Нестора Нижанківського.— С. 3: «Майстерську школу» Нестор закінчив дипломом у червні 1928 р. і тоді, мабуть, виконували [публічне виконання творів випускника консерваторії було вимогою Празької консерваторії] його фортепіанне тріо e-moll, над яким Нестор працював увесь час у класі Новака».

[56] Барвінський В. З успіхів молодих українських музиків у Празі // Новий Час.— 1928.

* Приватний лист від 30 груд. 1963 р. (Рук. Архів автора).

Ця композиція, на думку Б. Бережницького, має більш принагідний характер без більшої мистецької вартості. Копія віолончельної партії зберігається у нашому архіві.

До ранніх творів Н. Нижанківського разом із хором «Весна» потрібно зарахувати ще **Мелодію** [57].

Уже після декількох років навчання гри на фортепіано композитор почав проявляти також творчі здібності, виявом яких була фортепіанна п'єса **Мелодія,** *що її композитор згодом переробив для скрипки з фортепіано. Однак не вдалося її віднайти ні у формі фортепіанного твору, ані у формі твору для скрипки з ф-но.*

СИМФОНІЧНА МУЗИКА

До цієї галузі творчості Н. Нижанківського належать **Полонез, Похоронний марш** *і* **Просвітянський марш** *для духового оркестру.*

1. Про **Полонез** *для симфонічного оркестру, на жаль, нічого докладнішого не знаємо, за винятком назви та відомостей, що цей твір походить із часів празьких студій і що ніколи не був публічно виконуваний* [58]. *Партитура твору не збереглася до нашого часу.*

2. **Похоронний марш** *(c-moll) для симфонічного оркестру (Tempo di marcia funebre). Він написаний для такого складу: флейти пікколо, двох флейт, двох гобоїв, англійського ріжка in F, двох кларнетів in B, двох фаготів, чотирьох французьких ріжків, трьох труб in C, трьох тромбонів, туби, літавр in C та in G, малого та великого бубнів, тарілок, там-таму, перших і других скрипок, альтів, віолончелів і контрабасів.*

Похоронний марш *Н. Нижанківський написав у Львові 1936 рр. (закінчив інструментувати 18 травня того ж року) *. Твір написаний у народному дусі, надзвичайно глибокий у задумі, зі зворушливою цитатою національного гімну «Ще не вмерла Україна»* [59].

Похоронний марш *разом із симфонічними творами інших українських композиторів Галичини був виконаний уперше у Львові 31 травня 1936 р. на жалібній маніфестації у десятиліття смерті отамана С. Петлюри* [60]. *Музикальною чи радше симфонічною частиною свята зайнявся тоді* **СУПРОМ** *(Союз Українських професійних музик), зокрема його композиторська та виконавська секція* [61].

У часописі «Діло» [62] *написано: «Похоронний марш» Н. Нижанківського на народних мотивах з цитатою «Ще не вмерла Україна», початково задуманий на дуту (тобто духову — І. С.) орхестру, зінструментував автор на симфонічну орхестру...».*

---

[57] Барвінський В. Вступне слово...— С. 2.

[58] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8; Думка В. Новака про Нестора Нижанківського з часів його студій у Празькій консерваторії така: «Potěšitelni pokrok v technice orchestárni vykazuje letos napsana Polonéza» (Похвальний поступ у техніці оркестровки показує цього року написаний «Полонез»).

* Усі ці дати подані на переписаній В. Балтаровичем партитурі «Похоронного марша» за дозволом автора у Львові в січні 1937 р.

[59] Барвінський В. Нестор Нижанківський.— С. 8: «Зокрема його похоронний марш... викликає у слухачів потрясаюче враження. Він є наявним доказом, чого могли ми чекати від композитора в ділянці симфонічної творчості, коли б він присвятив їй більше уваги».

[60] Перед академією у честь Петлюри // Діло.— 1936.— 29 травн.— № 118.— С. 4.

[61] Там же.— С. 4.

[62] Там же.— С. 4.

А в замітці від 3 червня того ж року в тому ж часописі[63] *про «Похоронний марш» Н. Нижанківського написано: «Як у своїй формальній концепції, так і в свому орхестровому одязі він не відбігає від класичних зразків...».*

Партитуру «Похоронного марша» маємо в нашій колекції у фотокопії з переписаних нот.

3. *До оркестрових творів Н. Нижанківського належить ще* **Просвітянський марш** *g-moll для духового оркестру, що його композитор написав у Львові, мабуть, на замовлення т-ва «Просвіта»*[64].

Цей твір, що його деколи називають «Популярним маршем», написаний для такого складу духового оркестру: флейта пікколо та флейта, один кларнет in Es, два кларнети in B, дві крилівки in B, два тенори in B, баритон, два альти in Es, три труби in Es, бас-туба in B, два баси та ударні інструменти (трикутник, малий і великий бубни і тарілки).

Просвітянський марш *був опублікований * і відбиток з друкованого примірника зберігається в архіві автора **.*

ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА

*Оперні задуми Н. Нижанківського, про які знаємо ще з празьких часів, залишилися нездійсненими ***. Він раз у раз нарікав на брак талановитих лібретистів. Одного разу навіть сказав, що сам напише лібрето, а його дружина чи інший поет літературно опрацює його*[65].

Знаємо також, що Нестор Нижанківський носився з думкою написати лібрето з політичним забарвленням із часів Визвольної боротьби. Тимчасова назва була «Його Україна», де зображено два типи людини: один воює на фронті і втрачає руку, а другий, його «сердечний приятель», у запіллі за той час домагається маєтку і відбиває воякові наречену[66].

Здогадуємося, що тематика лібрето мала трохи автобіографічний підклад, бо композитор, «розказуючи часами поодинокі заплановані сцени лібрето, проявляв надмірне зворушення»[67]. *Проте через брак вільного часу нічого з тих планів не вийшло.*

Музика до п'єси «Кирка з Льолео». *Н. Нижанківський не створив опери, усе ж доля присудила йому зайняти місце між композиторами сценічної музики. Він написав музичну ілюстрацію до романтичної комедії на п'ять дій Юрія Косача «Кирка з*

---

[63] Академія з нагоди 10-ліття смерти головного отамана С. Петлюри // Діло.— 1936.— 9 черв.— № 121.— С. 4.

[64] Лисько З. Спогади про Нестора Нижанківського.— С. 5.

* На титульній сторінці вміщені ініціали видавництва МНВ,— мабуть, Музичне нотне видавництво.

** На 23-й с. партитури надруковано: «Серія: «Орхестра». Ч. 13. Вип. 61. Львів, Просвіта, 1938. Під редакцією Богдана Вахнянина.

*** Лист у жартівливому тоні Н. Нижанківського до В. Косаренка-Косаревича від 16 червня 1927 р.: «Кинув би-м шкіц на оперу або й оперету, але не маю взагалі ніякого лібрета, а всі наші письмаки, до яких я звертався, або мовчать, або дають дурацькі проєкти». (Архів автора).

[65] Балтарович-Штон В. Д-р Нестор Нижанківський.— С. 9: «...сам зачну шкіцувати лібрето, а моя Меця (Меланія — дружина Нестора) або якийсь поет мені це випрацює літературно!»

[66] Там же.— С. 9.

[67] Там же.— С. 9—10.

Льолео» або «Львівська спокусниця» [68]*. Театр ім. І. Котляревського виставив її у Львові 2 січня 1938 р. У головних ролях виступали Л. Кривицька (В. Левицька), В. Блавацький, І. Рубчак.*

Піаніст Роман Савицький написав рецензію з нагоди вистави, поміщену в журналі «Українська музика» [69]*: «Назагал можна сказати, що сама ця музика була найліпшою в цілій штуці. Н. Н. дав зразок справді доброї, влучно подуманої ілюстраційної музики. Бо й формою вона легка, нескомплікована і в концепціях проста, але вповні переконуюча і характеристична для композитора та самої комедії. Стрічаємося тут з добре розв'язаною проблемою т. зв. легкої, та, проте, мистецької музики...». Музику композитор написав на малий склад оркестру, але, за словами рецензента, виконання виявило «брак солідного підготування».*

Партитура музики до комедії «Кирка з Льолео» не збереглася.

Влучними здаються нам думки В. Барвінського, що на творчість Н. Нижанківського мусимо дивитися, на жаль, як на недописану карту, недоспівану пісню, насильно перерваний лет розгорнутих творчих сил. Безупинна боротьба із затяжною недугою, важкі життєві умови, нарешті передчасна несподівана смерть спричинилися до того, що багато з того, що в душі композитора мало вже своє виразне творче оформлення і очікувало тільки закріплення на нотному папері, залишилося незреалізованим або принаймні в неповних нарисах. Та, з другого боку те, що залишив нам композитор, містить у собі стільки високоякісних і непроминальних цінностей, що ставить його в передові ряди українських композиторів першої половини XX-го ст.

СПИСОК МУЗИЧНИХ ТВОРІВ Н. НИЖАНКІВСЬКОГО

I. Солоспіви (пісні)

1. Богородице Діво.
2. Wozu bin ich erwacht? (сл. М. Семаки).
3. Der Herbst ist da (сл. М. Семаки).
4. Жита (сл. О. Олеся).
5. Засумуй, трембіто (сл. Р. Купчинського).
6. Не співай по весні (сл. І. Манжури).
7. Отче наш.
8. Поклін тобі, зів'яла квітко (сл. І. Франка), у супроводі симфонічного оркестру.
9. Прийди, прийди (сл. О. Олеся).
10. Снишся мені так живо ясно (сл. Б. Лепкого).
11. Ти, любчику, за горою (сл. У. Кравченко).
12. Інші *.

II. Твори для фортепіано

1. Вальс.
2. Варіації на українську тему.
3. Відповідь на картку з Мадрида.

---

[68] Лужницький Г. Приватний лист до Ігоря Соневицького.— Черче, Н-Дж., 11 трав. 1968 р. (Рук. Архів автора).

[69] Савицький Р. «Кирка з Льолео»: Хроніки й рецензії // Українська музика.— 1939.— Берез.— № 1 (23).— С. 27.

* а. Пріма-фокс. Чернява; б. Кожний має свою зірку на небі. Тюремний ноктюрн. Сл. Я. Масляка.

4. З мого дневника.
5. Інтермеццо.
6. Концертна коломийка.
7. Мала прелюдія на тему «Не бий, сину, коня в головоньку».
8. Маленька сюїта.
9. Марш.
10. Спомин.
11. Прелюдія і фуга на українську тему.
12. Фортепіанні твори для молоді.
13. Fuga über B—A—C—H.

III. Хорові твори

а) Оригінальні композиції:

1. Був май на небі (сл. Б. Лепкого). Для чол. хору та соло сопрано в супроводі скрипки та ф-но.
2. Весною.
3. Вперед! Вставаймо разом поруч. Для міш. хору.
4. Галочка (сл. М. Обідного). Для міш. хору.
5. Гей, не дивуйтесь (Заклик до братів слов'ян), для міш. хору а капела та соло баритона в супроводі ф-но.
6. Марш переселенців (сл. Н. Нижанківської).
7. Многая літа. Для чол. хору з соло баритона і тенора (або сопрано).
8. Наймит (сл. І. Франка). Для міш. хору з соло меццо-сопрано.
9. Піскар (сл. С. Яричевського). Для міш. хору з ф-но (?).
10. Сонце «Просвіти». Для міш. хору.
11. Чорне море. Для чол. хору.
12. Ще молода (сл. О. Стефановича). Для міш. хору.
13. Весною.

б) Обробки українських народних пісень а капела:

1. Благослови, батеньку. Для жін. хору.
2. Віє вітер. Для чол. хору.
3. Гей, ідуть, ідуть тумани! Для чол. хору.
4. Гей, на горі там женці жнуть, або Гей, по горі! Для чол. хору.
5. Дала-с мене мамцю. Для жін. хору.
6. Засумуй, трембіто. Для міш. хору.
7. Казала дівчина. Для чол. хору.
8. Ми сміло в бій підем. Для чол. хору.
9. На городі пастернак, або Пастернак. Для міш. хору.
10. На небі зірка. Для міш. хору.
11. Ой, зажурилася молода вдівонька. Для чол. хору.
12. Ой, зацвила черемха. Для чол. хору.
13. Ой, і не гаразд. Для чол. хору.
14. Ой, нумо в зеленого шума. Для жін. хору.
15. Ой, там за горою. Для міш. хору.
16. Ой, у полі там вітер віє. Для чол. хору.
17. Пише стара мати. Для чол. хору.
18. Про Ничая. Для чол. хору.
19. Про Ничая (g-moll). Для чол. хору.
20. Сніжок іде. Для міш. хору.
21. Хай живе Великий Комтур наш! Для чол. хору.
22. Чи ти мені дівчинонько. Для міш, хору.

23. Човник хитається. Для міш. хору.
24. Як стрільці йшли з України. Для міш. хору.

IV. Камерна музика

1. Фортепіанне тріо (ф-но, скрипка, віолончель).
2. Мелодія (ф-но і скрипка).
3. Сентиментальний вальс (ф-но і віолончель).

V. Симфонічна музика

1. Полонез.
2. Похоронний марш.
3. Просвітянський марш. Для духового оркестру.

VI. Театральна музика

1. Музика до п'єси Ю. Косача «Кирка з Льолео».

НОТНІ МАТЕРІАЛИ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

(зберігаються в Архіві І. Соневицького)

Відповідь на картку з Мадрида. Фотокопія автографа.
Wozu bin ich erwacht? Фотокопія автографа.
Гей, не дивуйтесь! Фотокопія переписаних нот.
З мойого дневника. Фотокопія автографа.
Інтермеццо. Фотокопія автографа.
Не бий, сину, коня в головоньку. Фотокопія автографа.
Не співай по весні. Переписані ноти.
Похоронний марш. Фотокопія з переписаної партитури.
Прийди, прийди. Переписані ноти.
Просвітянський марш. Фотокопія з друкованого примірника. (Без останньої сторінки).
Спомин. Відбиток автографа.
Fuge über B—A—C—H. Відбиток автографа.

Ігор СОНЕВИЦЬКИЙ

СТЕФАНІЯ ПАВЛИШИН.
ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ

*Широта наукових інтересів і вражаюча працьовитість, тонке і інтуїтивне чуття на талант і скрупульозна дослідницька праця історика, дивовижна оперативність у реагуванні на найбільш злободенні події музичного життя та водночас глибоке осмислення непростих процесів розвитку музики в різні історичні епохи — усе це поєдналося у творчій індивідуальності Стефанії Павлишин * з гідною щирого подиву органічністю. Коли ж додати до цього знання багатьох іноземних мов, точне та влучне перо, здатне як окреслити найскладніші питання, що хвилюють музикознавчу науку, так і публіцистично гостро відгукуватися на події сьогодення, непересічний дар лектора-популяризатора, талант педагога, з класу якого вийшло немало провідних в Україні музикознавців, невтомну енергію організатора музичного життя у Львові, то стає зрозуміло, що Стефанія Павлишин — особистість справді небуденна, значення якої у сучасному музичному процесі України важко переоцінити.*

Початок наукової діяльності С. Павлишин — середина 50-років — збігся з початком «хрущовської відлиги», періодом, що став черговим, хоча й короткочасним, але водночас плідним відродженням духовності українського народу. Саме тоді, у середині 50-х та на початку 60-х, з'являється міцна, на диво яскрава плеяда молодих українських митців, критиків, мистецтвознавців, яка знову після 30-літньої вимушеної перерви бере на свої плечі завдання, з граничною чіткістю сформульовані ще в 20-х рр. Миколою Зеровим:

— засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства;

— вияснення нашої української традиції;

— мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників (читай митців) [1] *— завдання, які необхідно подолати, щоб не лишитися «вічними учнями», «вічними провінціалами» на арені світової культури, щоб вийти нарешті на рівень європейського мистецтва.*

І хоча «хрущовська відлига» виявилась надто короткою, а наступні роки стагнації — такими безнадійно-нескінченними, власне цьому поколінню, незважаючи на всі інші обставини, на непрості, а часом і трагічні долі багатьох із них у 70-і та 80-і роки, удалося створити твори неперехідного значення, мистецька вартість яких

---

* Нар. 20 травня 1930 р. у м. Коломиї.

[1] Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни / У зб.: Ad fontes // Твори в 2 тт. К., 1990.— Т. 2.— С. 580.

справді піднялася до рівня кращих здобутків світового мистецтва — згадаймо школу українського «поетичного» кіно на чолі з С. Параджановим та Ю. Іллєнком, поезію Л. Костенко і В. Стуса, «химерні» романи Є. Гуцала, О. Ільченка, В. Земляка, метафоричний живопис І. Марчука та Ф. Гуменюка, нарешті, музичну творчість М. Скорика, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, композиції яких були високо оцінені на найпрестижніших конкурсах та фестивалях сучасної музики.

Стефанія Павлишин — представник свого покоління. Ключові завдання, узяті на озброєння шістдесятниками, визначили основні напрямки її дослідницької роботи. Їм вона залишилася вірною упродовж і наступних десятиліть.

Щоб належно оцінити внесок дослідниці в сучасний музичний процес, треба нагадати, в якому стані опинилася українська музична культура внаслідок сталінської «культурної політики» 30-50-х років. Жорсткі догми методу «соціалістичного реалізму» для композиторів, що творили в ту епоху, обернулися огляданням лише на мистецтво XIX століття (адже в музичній теорії тієї доби творчість власне цього періоду була безапеляційно проголошена вершиною розвитку музики, неперевершеним «класичним зразком», на який слід було беззастережно орієнтуватися, наповнюючи хіба що новим «соціалістичним» змістом), причому насамперед музична спадщина російських митців — Бородіна, Чайковського, Глазунова. Українська національна традиція була зведена до використання народно-пісенних інтонацій — знову ж таки на рівні мислення минулого століття. Усі ж бурхливі процеси розвитку сучасної західної музики було засуджено як «буржуазні», «формалістичні», «ворожі» прогресивному соціалістичному мистецтву. За найменші спроби висловитися музичною мовою, співзвучною нашому складному і драматичному часові, радянські, зокрема й українські композитори, зазнавали гонінь, безперервного тиску з боку відповідних органів, що знаходило відображення у численних партійних постановах тих років.

І коли в кінці 50-х трохи піднялася «залізна завіса», що відділяла радянське суспільство від усього навколишнього світу і в атмосферу «соціалістично-реалістичного» мистецтва ввірвався свіжий подих, котрий приніс із собою безліч нових віянь і нуртів світової культури, молодому поколінню потрібна була величезна енергія, щоб у максимально короткий строк засвоїти її надбання.

Стефанія Павлишин, однією з перших усвідомивши необхідність включення у контекст української духовності здобутків сучасної світової музики, стає на шлях першовідкривача шедеврів новітнього мистецтва для української музичної громадськості. І не лише для неї. Стаття «Творчість А. Шенберга. 1899—1908 рр.» у збірнику «Музика і сучасність» за 1969 рік та книжка «Місячний П'єро», що вийшла друком 1972 року — фактично перші серйозні, об'єктивні у своїх оцінках та грунтовні у висновках наукові дослідження музичного експресіонізму в Радянському Союзі. Окреслення широкого соціального та філософсько-естетичного тла епохи, узагальнюючі паралелі між музичними та аналогічними явищами в суміжних видах мистецтва, точний і стислий аналіз найхарактерніших рис стилю композитора, опора на чудове знання технології сучасного композиторського письма — ці прикмети стають визначальними для творчого почерку дослідниці, досягаючи в кожній новій праці дедалі вищого рівня осмислення.

А таких праць упродовж 70-80-х років з'являється немало і кожна з них — відкриття для вітчизняної мистецької громадськості нової «білої плями» на карті новітньої світової музики. Дослідження спадщини видатного американського композитора Чарльза Айвза, який передбачив за багато років цілу низку новаторських прийомів сучасної композиторської техніки, окреслення провідних тенденцій розвитку чеської та польської музики останніх десятиліть, еволюції композиторської

творчості країн «соціалістичної співдружності» загалом,— усе це врешті було узагальнено в підсумковій праці музикознавця «Тенденції розвитку західної музики XX століття», що стала докторською дисертацією С. Павлишин (1982 р.). Ця праця буквально до останнього часу — єдине в нашій країні дослідження такого роду: в ньому охоплено все розмаїття мистецько-естетичних напрямків сучасної музичної культури від початку століття аж до 70-х років. Суперечливі й неоднозначні явища нової музики, особливо ж післявоєнного авангарду, у праці розглянено об'єктивно та всебічно, з урахуванням складного соціального та психологічного контексту епохи. І хоча загальна атмосфера періоду стагнації (праця писалася у 70-х роках) знайшла певний відбиток в окремих оцінках та формулюваннях дослідження, усе ж загалом вона й нині має неабияку вартість, допомагаючи музикантові орієнтуватися у безмежному океані сучасної музичної творчості. Книжка ж «Зарубіжна музика XX століття. Шляхи розвитку. Тенденції», що узагальнила найголовніші положення дисертації, давно вже стала бібліографічною рідкістю і потребує негайного перевидання.

Оцінюючи загалом цю ділянку дослідницької діяльності Стефанії Павлишин, до згаданих та інших друкованих праць слід додати ще грунтовно розроблений курс з історії сучасної музики, що його вона читала у Львівській консерваторії з 1955 по 1985 рік. Була педагогом, викладала всесвітню історію музики, і від самих її джерел, завжди об'єктивно, з використанням найновіших наукових осягнень.

Коли ж згадати, що музикознавцю довелося три рази змінити тему докторської дисертації (фактично написавши три повноцінні докторські), оскільки в часи «брежнєвської епохи» за негласним, неписаним правилом дисертації, присвячені сучасному зарубіжному мистецтву за тодішньою термінологією «не заохочувались», то наполегливість і принциповість у відстоюванні власного права на творчу свободу, на вільний вибір предмету наукового зацікавлення справді викликає почуття подиву та щирої пошани.

Таку ж принциповість і безкомпромісність проявляє С. Павлишин і в іншій, не менш важливій сфері своєї науково-дослідницької роботи, що присвячена, за згадуваним визначенням М. Зерова, «виясненню нашої української традиції».

Повернути народу його безцінні скарби, відродити розкішне дерево єдиної, цілісної української мистецької традиції, коріння якого сягає у добу Київської Русі, а крона пишно розпустилася уже в нашому столітті,— цю благородну мету ставили перед собою кращі українські мистецтвознавці. І Стефанія Павлишин — серед них. Галичанка, вона вбачає свою місію передовсім у вивченні та поверненні широкій громадськості найцінніших надбань західноукраїнського музичного мистецтва.

Починаючи від першої наукової розвідки — нею стала кандидатська дисертація, присвячена творчості Д. Січинського (1955 р.) — вона впродовж кількох десятиліть аж до сьогодні невтомна та послідовна в реалізації поставленого перед собою завдання. Протягом цього часу з'явилася низка праць музикознавця, що грунтовно та всебічно окреслюють творчі силуети композиторів Д. Січинського, Г. Топольницького, С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, інших львівських митців.

Ці праці вирізняє, з одного боку, рівень опрацювання матеріалу: хронологічний підхід та систематика музичної творчості за жанровим принципом у С. Павлишин доповнені узагальненням стилю композитора (прикметна з цього погляду розвідка «С. Людкевич»), з другого — об'єктивність оцінки явищ національної культури — без хибної скромності, але й без надмірного перебільшення (чим нерідко грішать

дослідження наших музикознавців), точність у визначенні місця, яке посідає той чи інший митець у своєму історичному часі, у культурі свого народу взагалі.

Та, мабуть, найбільшої вдячності співвітчизників заслуговує багатолітня боротьба дослідниці за реабілітацію і повернення музичній громадськості спадщини одного з найвизначніших українських композиторів І половини XX століття — Василя Барвінського. Широко знаний у 20—30-х роках далеко за межами України, незаслужено репресований у повоєнний час, Барвінський на довгі десятиліття був викреслений з історії вітчизняного музичного мистецтва.

Сьогодні чудова, глибоко лірична та витончена музика В. Барвінського поволі повертається до слухачів і в цьому — велика заслуга С. Павлишин. Нещодавно опубліковані фортепіанні твори композитора, готується до друку збірка його солоспівів в упорядкуванні та з передмовою С. Павлишин. Довгоочікувана ж книжка дослідниці про В. Барвінського, подолавши численні перешкоди, нарешті вийшла у світ. Видання визнане однією з кращих праць у жанрі творчого портрету митця.

Ще одна, не менш важлива сфера наукових зацікавлень Стефанії Павлишин пов'язана із сучасним музичним процесом в Україні. Володіючи рідкісним даром — умінням навіть у перших, хай ще не зовсім вправних та сміливих пробах безпомилково розпізнати композиторський талант,— дослідниця свого часу фактично відкрила світові ціле гроно блискучих композиторських обдарувань, якими нині пишається українське музичне мистецтво. Статті музикознавця у журналі «Советская музыка» про М. Скорика (1966), Л. Дичко (1969 р.), Є. Станковича (1978 р.) були першими, що привернули увагу широкої громадськості країни до молодих талановитих музикантів, які лише починали входити в пору своєї мистецької зрілості.

Монографія ж С. Павлишин про В. Сильвестрова (1989 р.) — поки що єдине грунтовне, узагальнююче дослідження творчості цього визначного, у недавньому минулому «опального» композитора, ім'я якого на початку 80-х років було «небажано» згадувати, а музику виконувати.

Чуйно реагує музикознавець на молоді таланти і сьогодні. Її критичні виступи на обласних та республіканських пленумах, розгорнуті звіти про з'їздівські концерти, що регулярно з'являються у пресі, відзначаються гостротою та принциповістю суджень, високим рівнем вимогливості до мистецької молоді, постійним акцентуванням необхідності безнастанної праці над удосконаленням композиторської майстерності, невпинності руху на шляху до вершин художнього Парнасу.

*Нині доктор мистецтвознавства, професор Стефанія Павлишин у розквіті творчих сил. Чекає виходу у світ грунтовна монографія про А. Шенберга — результат багатолітніх досліджень науковця *. У музикознавчих збірках постійно з'являються її грунтовні статті з важливих питань вітчизняного та зарубіжного мистецтва, у періодичній пресі регулярно друкуються відгуки на примітні події музичного життя республіки, рідного міста Львова.*

Останнім часом визначився і новий напрям дослідницької діяльності музикознавця: українська музична діаспора. Нещодавно С. Павлишин реалізувала цикл радіо- та телепередач, присвячений композиторам-емігрантам.

Воістину невичерпна творча енергія цієї дивовижної жінки! Її невтомна по-

---

* Серед низки праць, поданих до публікації, слід назвати ще книжки «Американська музична культура», «Західноукраїнська музика 1920—30 рр.», нариси «Музика XX ст. в синтезі мистецтв», «Американська музика на сучасному етапі», «Джордж Крамб», «Шопен і український фольклор», «Симфонічна творчість М. Колесси», «Вокальна творчість А. Солтиса».

движницька праця на ниві рідної культури, поєднана з чесністю та принциповістю громадянської позиції, є гідним зразком для нових поколінь української інтелігенції.

Дагмара ДУВІРАК

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ С. ПАВЛИШИН

Кандидатська дисертація: «Творчество Д. В. Сичинского» — 1955 (рукопис).— 180 с.

Докторська дисертація: «Тенденции развития западной музыки XX века».— 1982 (рукопис).— 250 с.

I. Книжки, брошури:

1. Д. В. Січинський: Нарис про життя і творчість.— К.: Держвидав образотворчого мистецтва і музлітератури, 1956.— 34 с.
2. «Місячний П'єро» А. Шенберга.— К.: Муз. Україна, 1972.— 56 с.
3. Чарльз Айвз.— К.: Муз. Україна, 1973.— 71 с.
4. С. Людкевич.— К.: Муз. Україна, 1974.— 54 с.
5. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики.— К.: Муз. Україна, 1976.— 76 с.
6. Чарльз Айвз.— М.: Сов. композитор, 1979.— 183 с.
7. Д. Січинський.— К.: Муз. Україна, 1980.— 48 с.
8. Зарубежная музыка XX века: Пути развития. Тенденции.— К.: Муз. Україна, 1980.— 212 с.
9. Про шляхи розвитку сучасної західної музики.— Єреван, 1981 (вірм. мовою).— 110 с.
10. В. Сильвестров.— К.: Муз. Україна, 1989.— 87 с.
11. В. Барвінський.— К.: Муз. Україна, 1990.— 88 с.

II. Розділи у книжках, статті у збірниках:

12. Опера «Роксоляна» // Питання історії і теорії української музики.— Л.: Вид-во Львівського держ. ун-ту, 1957.— Вип. 1.— С. 21—37.
13. Карпатський фольклор в творчестве украинских советских композиторов // Стенограмма Всесоюзного музыковедческого пленума.— К., 1958. (ртпр.).
14. Г. Топольницький // Питання історії і теорії української музики.— Л.: Вид-во Львівського держ. ун-ту, 1960.— Вип. 2.— С. 21—37.
15. Хорова творчість Д. Січинського // Питання історії і теорії української музики.— Л., 1960.— Вип. 2.— С. 40—71.
16. Николай Колесса.— Первая симфония // 55 советских симфоний.— Л.: Сов. композитор, 1961.— С. 91—96.
17. Станислав Людкевич.— Прикарпатская симфония // 55 советских симфоний.— Л., 1961.— С. 97—104.

18. Денис Січинський // Матеріали до бібліографії.— Л., 1966.— С. 58.

19. «Заповіт» С. Людкевича // Шевченко і музика: Зб. ст.— К., Мистецтво, 1966.— С. 121—128.

20. Внесок львівських композиторів у розвиток української радянської музики // Стенограма наук.-теор. конференції професорсько-викладацького складу музичних вузів УРСР до 50-річчя Жовтня.— 1967 (ртпр.).— С. 1—10.

21. Василь Олександрович Барвінський // Укр. музикознавство.— К.: Муз. Україна, 1968.— Вип. 3.— С. 132—141.

22. Д. В. Січинський // Історія української дожовтневої музики: Учбовий посібник для музичних вузів та інститутів культури / Ред. та упоряд. О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Муз. Україна, 1969.— С. 452—460.

23. Г. Топольницький // Історія української дожовтневої музики.— К., 1969.— С. 469—473.

24. Творчество А. Шенберга 1899—1908 гг. // Музыка и современность: Сб. ст.— М.: Музыка, 1969.— Вып. 6.— С. 372—402.

25. Основные тенденции современной чехословацкой музыки // Проблемы музыкальной науки: сб. ст.— М.: Сов. композитор, 1975.— Вып. 3.— 198—237.

26. Польська сучасна музика (1945—1970) // Музична критика і сучасність.— К.: Муз. Україна, 1978.— Вип. І.— С. 104—167.

27. Реалістичні тенденції сучасної польської музики // Проблеми слов'янознавства.— Л.: Вид-во Львівського ун-ту, 1978.— Вип. 17.— С. 55—63.

28. Риси стилю С. Людкевича // Творчість С. Людкевича: Зб. ст.— К.: Муз. Україна, 1979.— с. 16—29.

29. Прогрессивные тенденции в творческой эволюции композиторов стран социалистического содружества // Музыкальное искусство социалистического общества.— К., 1982.— С. 34—36.

30. Преломление современного музыкального языка в творчестве чехословацких композиторов // Искусство социалистических стран Европы.— К., 1985.— С. 97—113.

III. Статті в енциклопедіях, журналах:

31. Творческий смотр во Львове // Сов. музыка, 1956.— № 1.— С. 152—153.

32. «Заповит» С. Людкевича // Сов. музыка, 1956.— № 3.— С. 17—20.

33. «Сойкино крыло» [о балете А. Кос-Анатольского] // Сов. музыка, 1957.— № 3.— С. 88—91.

34. Польский балет на львовской сцене («Пан Твардовский» Л. Ружицкого) // Музыкальная жизнь, 1959.— № 2.— С. 9—10.

35. Замечательная украинская певица [О творчестве С. Крушельницкой] // Сов. музыка, 1959.— № 2.— С. 128—131.

36. Оратории Генделя во Львове // Сов. музыка, 1959.— № 8.— С. 146.

37. У львівських композиторів // Мистецтво, 1962.— № 4.— С. 24—25.

38. Борец в жизни и творчестве [О С. Людкевиче] // Сов. музыка, 1962.— № 10.— С. 24—29.

39. Січинський Денис // Українська Радянська Енциклопедія, 1963.— Т. 13.— С. 192.

40. Выдающийся певец А. Мишуга // Сов. музыка, 1965.— № 7.— С. 143—144.

41. Д. В. Січинський і народно-пісенна творчість // Народна творчість та етнографія, 1965.— № 6.— С. 63—66.

42. На земле Гомера (Музыкальная жизнь Греции) // Сов. музыка, 1965.— № 6.— С. 119—122.

43. Направленность таланта [О М. Скорике] // Сов. музыка, 1966.— № 8.— С. 13—18.

44. В. Барвинский // Энциклопедический музыкальный словарь.— М., 1966.— С. 40.

45. Д. Сичинский // Энциклопедический музыкальный словарь.— М., 1966.— С. 469—470.

46. Харьковчане выходят вперед (пленум к 50-летию советской власти) // Сов. музыка, 1967.— № 5.— С. 24—28.

47. Театр приглашает на премьеру (об опере В. Кирейко «В воскресенье рано...») // Сов. музыка, 1967.— № 6.— С. 48—52.

48. Предрассветные огни [О цикле одноактных балетов Л. Дычко, М. Скорика, В. Кирейко] // Сов. музыка, 1968.— № 2.— С. 48—53.

49. Первый шаг сделан (о научной конференции «Музыкальная культура Украины XVI—XVIII в.») // Сов. музыка, 1969.— № 9.— С. 156—158.

50. Путь к народному [О творчестве Л. Дычко] // Сов. музыка, 1969.— № 12.— С. 4—9.

51. Героическая национальная драма [Об опере Б. Лятошинского «Золотой обруч»] // Сов. музыка, 1970.— № 8.— С. 36—38.

52. Творче прочитання класичної опери [Про постановку опери «Ернані» Верді у Львівському оперному театрі] // Музика, 1971.— № 2.— С. 12.

53. Ответ на анкету «Советской музыки» к 50-летию СССР // Сов. музыка, 1972.— № 12.— С. 49—51.

54. Барвинский В. А. // Музыкальная энциклопедия.— М.; Сов. энциклопедия.— 1973.— Т. 1.— С. 325.

55. Композиторы Москвы трудящимся столицы: Говорят участники московского пленума // Сов. музыка, 1973.— № 10.— С. 8.

56. Відроджений травень [Про оперу В. Губаренка] // Музика, 1974.— № 6.— С. 9—10.

57. Опера Монюшко во Львове [«Страшный двор»] // Сов. музыка, 1974.— № 12.— С. 82—83.

58. Грабовский Л. А. // Музыкальная энциклопедия.— М.: 1974,— Т. 2.— С. 30.

59. У митців Азербайджану // Музика, 1976.— № 4.— С. 27.

60. Українська радянська кантата і ораторія [рецензія на книжку] // Музика, 1976.— № 5.— С. 3.

61. Удачный спектакль [О постановке оперы Понкиелли «Джоконда» во Львове] // Сов. музыка, 1976.— № 8.— С. 79—81.

62. Музыкант тонкий, перспективный [О Ж. Малдыбаевой] // Сов. музыка, 1976.— № 12.— С. 22—26.

63. Старейшина украинской музыки [О С. Людкевиче] // Музыкальная жизнь, 1977.— № 18.— С. 7—9.
64. С. Ляхович. 20 лет оперы и оперетты в Кракове (рецензия на книгу) // Сов. музыка, 1977.— № 2.— С. 102.
65. Барвінський В. О. // Українська радянська енциклопедія.— К., 1977.— Т. 1.— С. 356.
66. Барвинский В. А. // Украинская советская энциклопедия.— К., 1978.— Т. 1.— С. 364.
67. Дослідити сучасність [Про єреванський музикознавчий семінар] // Музика, 1978.— № 3.— С. 3.
68. Ясность эстетической позиции [О Е. Станковиче] // Сов. музыка, 1978.— № 3.— С. 35—39.
69. Талант і натхнення молодих [Обговорення творчості].— Музика, 1978.— № 6.
70. Патриарх украинской музыки (К 100-летию С. Людкевича) // Сов. музыка, 1979.— № 6.— С. 80—83.
71. Книга про Є. Лисика [рецензія] // Музика, 1979.— № 3.— С. 13.
72. Диптих В. Губаренка // Музика, 1980.— № 4.— С. 21.
73. Молодость наших отцов [Об опере Г. Шантыря] // Музыкальная жизнь, 1981.— № 14.— С. 6.
74. Героїчна юність // Музыка, 1981.— № 4.— С. 24.
75. Львов // Сов. музыка, 1981.— № 3.— С. 135.
76. Молодые входят в жизнь // Сов. музыка, 1986.— № 11.— С. 37—41.
77. Был всегда искренен и чист [О В. Барвинском] // Сов. музыка, 1988.— № 8.— С. 13—19.
78. Недоспівана пісня [Про В. Барвінського] // Україна, 1988.— № 50.— С. 15—16.
79. Від отчої землі (до 130-річчя народження Д. Січинського) // Музика, 1991.— № 1.— С. 23—24.
80. Авторський концерт композитора Ігоря Соневицького.— Л., 1991.— 6 с.
81. Зірка, незнана на батьківщині [Іра Маланюк] // Музика, 1992.— № 1.— С. 22—23.
82. Родина Барвінських в українській культурі // Тернопіль, 1992.— № 3— 4.— С. 35—37.
83. Знайомство зблизька [І. Соневицький] // Музика, 1992.— № 5.— С. 26—27.
84. Пам'ять роду і народу (Про родину Барвінських) // Дзвін, 1993.— № 4/6.— 124—130.
85. Композитори-лірики (Про Ю. Ланюка та О. Козаренка, // Музика, 1993.— № 3.— С. 3—4.

IV. Методичні розробки:

86. Методична розробка до семінарських занять з курсу історії зарубіжної музики (у співавторстві з Л. О. Баб'юк).— Л.: Консерваторія, 1978.— 34 с.— ртпр.
87. Методична розробка до семінарських занять з курсу історії зарубіжної музики.— Видання 2-е доп. і перероблене.— 1984.— 49 с.

88. Питання методики проведення семінарів з історії музики.— Тези доповіді наук.-метод. наради.— Одеса, 1978.— С. 49—50.
89. Методична розробка з курсу семінарів по сучасній музиці.— Л.: Консерваторія, 1982.— 35 с.— ртпр.
90. В. Барвінський. Твори для фортепіано.— К.: Муз, Україна, 1988.— Редакція.
91. В. Барвінський. Романси.— К.: Музична Україна, 1992.— Редакція.

V. Статті в газетах:

«Культура і життя», «Радянська Україна», «Робітнича газета», «Вільна Україна», «Львовская правда», «За вільну Україну», «Наше слово», «Поклик сумління», «Новини з України», «Літературний Львів» та ін.

VII. Публікації у зарубіжних виданнях:

92. Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina // I Międzynarodowy Kongres im. Chopina.— Warszawa: PWN.— 1963.
93. Młode talenty lwowskie // Ruch muzyczny.— 1968.— № 19.— S. 9—10.
94. IV zjazd kompozytorów radzieckich // Ruch muzyczny.— 1969.— № 5.— S. 12.
95. Przyczynek do historii sztuki słowiańskiej // Ruch muzyczny.— 1969.— № 18.— S. 16.
96. Stulecie święta pieśni w Estonii // Ruch muzyczny.— 1969.— № 19.— S. 14—15.
97. Internacjonalizm w muzyce a młodzi kompozytorzy lwowscy // Ruch muzyczny.— 1972.— № 23.— С. 9—10.
98. Dzisiejsza muzyka Środkowej Azji // Ruch muzyczny.— 1976.— № 4.— S. 15—16.
99. Конференция по проблеми на музикалните култури в Азия и Африка // Българска музика.— 1979— № 9.— С. 74—77.
100. Orientalistyka muzyczna w ZSRR // Ruch muzyczny.— 1979.— № 25.— S. 16.
101. Kompozytor lwowski Andrzej Nikodemowicz // Ruch muzyczny.— 1973.— № 11.— S. 8—10.— під псевд. «а. р.»
102. Barvynsky Vasyl // The New Grove Dictionary of Music and Musicians.— Edit. by Stanley Sadie, 10.— P. 231—232.
103. Lyudkewych Stanislaw // The New Grove Dictionary...— P. 404—405.

МАРІЯ БІЛИНСЬКА.
ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ

Серед українських музикознавців особливе місце належить Марії Білинській, яка внесла і продовжує вносити значний вклад у дослідження і пропаганду надбань музичної культури Західної України. Як відомо, цей розділ нашої музичної спадщини все ще залишається одним із найменш вивчених, а в недавній час багато його сторінок або замовчували, або свідомо вилучали із сфери музикознавчого осмислення. Досить згадати сумнозвісний факт усунення з наукового обігу збірки праць Станіслава Людкевича, яка містила найбільш повну інформацію і кваліфіковану оцінку явищ західноукраїнської музичної культури XIX — першої половини XX ст. і охоплювала весь період музикознавчої діяльності композитора (1899—1967) [1]. *На довгі десятиліття залягли у спецфондах праці галицьких музикознавців молодшого покоління — Зіновія Лиська, Бориса Кудрика, а дослідження учених діяспори, присвячені українській музиці, були майже недоступні для нашої громадськості.*

У цих умовах особливого значення набуває цілеспрямована наукова і просвітницька діяльність, смілива громадська позиція музикознавця-педагога, лектора і пропагандиста рідної музичної культури Марії Білинської.

М. Білинська народилася 28 листопада 1912 р. в Чернівцях, у родині священика. Тут закінчила початкову школу з німецькою мовою навчання і продовжувала освіту в жіночій гімназії «Рідної школи» в Коломиї, навчаючись одночасно у приватних учителів гри на фортепіано й музично-теоретичних предметів. Склавши іспит зрілості (1930 р.), 1932 р. вступає до Львівського університету, де навчається на музикологічному (музикознавство) та філологічному (германістика) факультетах. Цикл музикознавчих дисциплін у той час вів відомий польський історик музичного мистецтва Адольф Хибінський. Під його керівництвом була написана дипломна праця М. Білинської — «Сарабанда Й.— С. Баха».

Самостійну педагогічну працю М. Білинська почала в Коломиї, викладаючи німецьку мову в гімназії «Рідної школи» і музично-теоретичні предмети в Коломийській філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1937—1939). Тут вона входить у коло активних діячів української музичної культури — педагогів (Роман Рубінгер, Галина Лагодинська), диригентів (Роман Ставничий, Роман Шипайло), виконавців (скрипаль Євген Козулькевич, віолончеліст Орест Березовський), які

[1] Станіслав Людкевич: Дослідження, статті, рецензії / Упоряд., передм., прим. З. Штундер.— К.: Муз. Україна, 1973.

самовіддано працюють всупереч складним суспільно-політичним умовам. Уся культурно-мистецька атмосфера Коломиї, безперечно, вплинула на формування цієї принципової і сміливої постави, яку займала і якій залишилась вірною М. Білинська у своїй багатогранній музикознавчій діяльності. Саме в Коломиї вона ще гімназисткою мала можливість побувати на концерті славнозвісної Соломії Крушельницької (1928 р.), тут відбулися і перші зустрічі зі Станіславом Людкевичем — тоді інспектором філій Лисенкового інституту. Його вплив на формування творчого світогляду молодого педагога був визначальний.

Після воєнного лихоліття М. Білинська знову продовжує працювати в Коломиї (1945—1948 рр.), а з 1948 року її діяльність пов'язана зі Львовом. Це — викладання предмету музичної літератури у школі-інтернаті ім. С. Крушельницької та історії української музики й німецької мови в Консерваторії ім. М. Лисенка. Протягом 10 років М. Білинська очолює кафедру іноземних мов консерваторії (1954—1964 рр.), веде лекційні курси на музикознавчому та виконавських факультетах, бере участь у діяльності Львівського відділення СКУ. У той час остаточно кристалізуються наукові зацікавлення М. Білинської — її кандидатська дисертація присвячена творчості видатного українського композитора Буковини Сидора Воробкевича. Після успішного захисту дисертації (1968 р.) М. Білинська продовжує педагогічну діяльність у званні доцента до 1983 р. Висока культура, ерудиція, справжня інтелігентність, доброзичливість, етика спілкування з оточенням — ось ці риси особистості М. Білинської, які принесли їй високий авторитет і любов як колег-педагогів, так і широких кіл учнів та студентів різних поколінь.

Серед 24-х випускників, які спеціалізувались у її класі, А. Ванькович, А. Петрашек, Н. Дяків, Л. Старосольська-Котлярчук, З. Кульчицька-Качмар, А. Копистянська. Усі вони успішно ведуть педагогічну та музично-громадську діяльність.

Бібліографічний список музикознавчих праць і музично-критичних публікацій М. Білинської дає уявлення як про основну сферу її наукових зацікавлень, так і про значні заслуги в царині утвердження і пропаганди досягнень музичної культури рідного краю. Однак було б помилкою вважати М. Білинську музикознавцем вузьконаціональних інтересів. Попри їх незаперечний пріоритет у творчому багажі М. Білинської є дослідження, присвячені видатним постатям світового мистецтва. Досить згадати монографію «Й.-В. Гете і музика» (1990 р.), статті про творчість Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Р. Вагнера, Ф. Ліста, А. Лядова, Д. Шостаковича та ін.

І все ж, М. Білинська передусім музикознавець-історик, музичний критик, публіцист, сповнена високого почуття громадянського обов'язку як перед минулим, так і перед сучасним музичного життя Західної України. Звідси — бажання повернути в науковий обіг творчі постаті композиторів-послідовників перемишльської школи у Галичині буковинця І. Воробкевича і галичанина В. Матюка, показати їх творчу діяльність на історичному тлі.

Особливий пієтет виявляє М. Білинська до свого старшого сучасника, друга й наставника С. Людкевича. До столітнього ювілею композитора була підготовлена наукова розвідка «Симфонічна музика С. Людкевича» [2], *а також стаття про інструментальні концерти композитора* [3].

Слід наголосити: вивчення і популяризація (у кращому розумінні цього слова) творчості саме львівських композиторів і діячів музичної культури постійно залишається у центрі уваги дослідниці. Сюди віднесемо кільканадцять публікацій,

---

[2] Творчість Станіслава Людкевича: Зб. статтей.— К., 1979.— С. 30—41.

[3] З музичної спадщини // Музика.— 1982.— № 1.— С. 10—20.

присвячених академікові Ф. Колессі, композиторському доробку М. Колесси, Р. Сімовича, С. Козака, А. Кос-Анатольського, Д. Задора та ін. Як член Спілки композиторів України, М. Білинська систематично висвітлює в періодичній пресі проблеми, що їх було порушено на пленумах, з'їздах композиторської організації, рецензує звітні концерти.

Не можна оминути також і просвітницької діяльності М. Білинської. Це систематичні виступи з лекціями, бесідами, анотаціями концертних програм, оглядами творчості композиторів Львова та ін. Бажання повернути народові забуті (або насильно вилучені) сторінки музичної спадщини зумовило участь дослідниці в підготовці матеріалів до енциклопедичного словника українського мистецтва «Митці України» (УРЕ, 1992), куди подано статті про композиторів XX ст., зокрема про Ярослава Барнича, Василя Безкоровайного, Володимира Балтаровича, Василя Витвицького, Михайла Волошина, Михайла Гайворонського. У такому ж плані сприймається стаття, присвячена творчій постаті композитора й активного музично-громадського діяча Ярослава Ярославенка (Вінцковського) [4].

Як пропагандист рідної музичної культури М. Білинська виступає і за межами України, зокрема в численних публікаціях в українській пресі в Польщі. Це газета «Наше слово», її додаток «Наша культура», щорічник «Українського календаря», де появилися нариси про композиторів Д. Бортнянського (1969), А. Вахнянина (1968), Я. Лопатинського (1971), В. Гомоляку (1974), стаття «Український фольклор у творчості польських композиторів» (1974) та ін. У новому виданні під назвою «Варшавський церковний календар» (1990) була опублікована стаття історико-оглядового характеру «Українська церковна музика».

Жанрово відмінний, але спрямований до цієї ж провідної мети розділ музикознавчої діяльності М. Білинської становлять її рецензії-відгуки на концертні виступи наших відомих виконавських колективів і окремих солістів. Часто це своєрідні анонси і прогнозування яскравих явищ виконавського мистецтва. Так, із приводу дебюту Марії Крушельницької з'явилася стаття «Концерт молодої піаністки» (1961), далі відзначено її творче зростання — «Успіх піаністки» (1968) і, нарешті, рецензія на виступ уже зрілого музиканта, лауреата Республіканського конкурсу ім. М. Лисенка — «Речиталь Марії Крушельницької» (1987). Значну увагу було надано оцінці тріо сестер Байко, народних артисток України, лауреатів Шевченківської премії, їх талановитих концертмейстерів Тетяни Лаголи та Ярослави Матюхи, у газетних статтях, і передмові до репертуарних збірників («Співають сестри Байко» — 1959; 1972), і коментарі до платівки М. Байко — «Пісні Франкового краю».

Широкий спектр музично-критичних виступів рецензента охоплює усі грані концертового життя нашого міста, області, країни загалом. М. Білинська відгукується на концерти хорової, камерної вокальної та інструментальної музики, оперні спектаклі, виступи симфонічного оркестру. Це — своєрідна хроніка музичного життя Львова, цінна не тільки для сучасних, а й прийдешніх поколінь істориків, що досліджуватимуть музичну культуру нашого краю.

Чутливо реагуючи на позитивні зміни, пов'язані з перебудовчими процесами, Марія Білинська анонсує приїзд до Львова голландського хору української пісні, яким керує колишній львів'янин Мирослав Антонович; публікує у виданні Товариства української мови ім. Т. Шевченка «Просвіта» статтю, присвячену творчості військових поетів-піснярів Українських Січових Стрільців.

---

[4] Музика.— 1980.— № 3.— С. 31—32.

Отже, можемо стверджувати, що музикознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент Марія Білинська живе повним життям музиканта-громадянина, а її творча діяльність продовжує збагачувати рідну музичну культуру.

Любомира ЯРОСЕВИЧ

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ ТА ПУБЛІКАЦІЙ М. БІЛИНСЬКОЇ

1. Кандидатська дисертація: І. І. Воробкевич. Життя і музична творчість (1968).— Рукопис.— 250 с.

2. И. И. Воробкевич. Жизнь и музыкальное творчество: Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения.— К., 1968.

І. Книжки, брошури

3. Музична література для V—VI класів. Підручник, 1957.— Рукопис.— 102 с.

4. Розвиток музичної освіти на західноукраїнських землях. Дослідження, 1974.— Рукопис.— 93 с.

5. Спогади про українських композиторів (С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, А. Солтис), 1984.— 54 с. (Рукопис).

6. І. І. Воробкевич. Нарис про життя і творчість.— К.: Держвидав образотворчого мистецтва і...музичної літератури, 1968.— 50 с.

7. Грає Кобзар, виспівує. Шевченко і музика.— К.: Муз. Україна, 1981.— 128 с. (Серія: «Письменник і музика»).

8. Сидір Воробкевич.— К.: Муз. Україна, 1982.— 46 с. (Творчі портрети українських композиторів).

9. Шевченко і музика.— К.: Муз. Україна, 1984.

10. Віктор Матюк. Життя і творчість.— К.: Муз. Україна (Творчі портрети українських композиторів).

11. Гете і музика.— К.: Муз. Україна, 1990.

II. Розділи у книжках, статті у збірниках

12. Співають сестри Байко: Зб. пісень для жіночого тріо (з ф-но та без супроводу) / Передм. М. Білинської.— Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958.— С. 2.

13. Роман Аполлонович Сімович // Українська радянська музика: Зб. статей.— К.: Сов. композитор, 1962.— Вип. 2.— С. 87—92.

14. І. І. Воробкевич (1863—1903) // Історія української дожовтневої музики: Навчальний посібник для музичних вузів та інститутів культури / Загальне ред. та упоряд. О. Я. Шреер-Ткаченко.— К.: Муз. Україна, 1969.— С. 312—319.

15. «Артистичний вісник» і музичне життя Західної України на переломі XIX—XX ст. // Іван Труш: Зб. матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження.— Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1972.— С. 93—97.

16. Квіти Прикарпаття: Вступна стаття // Співають сестри Байко. Вокальні тріо в супроводі ф-но.— К.: Муз. Україна, 1972.— С. 3—5.

17. Два спогади — дві голубі незабудки у вінок Соломії Крушельницької // Соломія Крушельницька.— К.: Муз. Україна, 1978.— Ч. І.: Спогади.— С. 226—229.

18. Симфонічна музика С. П. Людкевича // Творчість С. Людкевича: Зб. статтей / Упоряд. М. Загайкевич.— К.: Муз. Україна, 1979.— С. 30—40.

III. Журнальні, газетні статті, дискографічні анотації

19. Станіслав Пилипович Людкевич. До 75-річчя від дня народження // Вільна Україна.— 1954.— 24 груд.

20. А. К. Лядов. До 100-річчя від дня народження // Вільна Україна.— 1955.— 11 трав.

21. Сегодня у львовских композиторов // Львовская правда.— 1955.— 22 окт.

22. Накануне II-го Всесоюзного съезда композиторов // Львовская правда.— 1955.— 22 окт.

23. Львівські митці готуються до знаменної дати (100-річчя від дня народження І. Франка // Вільна Україна.— 1956.— 16 черв.

24. Успех симфонии «1905 год». Концерты композитора Д. Шостаковича // Львовская правда.— 1957.— 27 дек. (Козак Е., Билинская М.).

25. Спектакль нужно сохранить [Про оперу «Назустріч сонцю» А. Кос-Анатольського] // Львовская правда.— 1958.— 28 февр.

26. Хороший почин консерваторії [Концерт із творів галицьких композиторів] // Вільна Україна.— 1958.— 28 груд.

27. Концерт молодої піаністки М. Т. Крушельницької // Вільна Україна.— 1961,— 1 черв.

28. Трудівник на ниві культури [До 70-річчя О. І. Гриневецького] // Вільна Україна.— 1961.— 31 жовт.

29. Батько української музики [М. В. Лисенко]// Вільна Україна.— 1962.— 28 листоп.

30. Неповторний талант [До 85-річчя С. П. Людкевича] // Львівська правда.— 1964.— 26 груд.

31. «Пан Коцький» на голубих екранах [Опера М. Лисенка] // Вільна Україна.— 1965.— 13 черв.

32. Майбутні митці [В концертних залах] // Культура і життя.— 1966.— 13 січ.

33. Мысли после концерта // Львовская правда.— 1966 — 8 февр.

34. Чудовий ансамбль [Творчий звіт М. Байко і Т. Лаголи] // Вільна Україна.— 1966.— 20 листоп.

35. Лунають пісні «Трембіти» // Вільна Україна.— 1967.— 7 груд.

36. Успіх піаністки [М. Крушельницька] // Культура і життя.— 1968.— 23 черв.

37. Анатолій Вахнянин / 19.IX.1841—11.II.1908 // Український календар.— Варшава: Українське суспільно-культурне товариство, 1968.

38. Звітують педагоги Львівської консерваторії [М. Байко та Т. Лагола] // Культура і життя.— 1968.— 26 груд.

39. Дмитро Бортнянський в Італії // Український календар 1970.— Варшава: УСКТ.— 1969.— С. 145—147.

40. Славетний Боян [До 90-річчя від дня нар. С. П. Людкевича] // Вільна Україна.— 1969.— 24 груд.

41. Львівське тріо [Т. Лагола, Б. Бонковський, В. Третяк] // Культура і життя.— 1970.— 24 трав.

42. Творче повноліття. Опера В. Мураделі «Жовтень» на львівській сцені // Вільна Україна.— 1970.— 5 лип.

43. Львівський Оперний // Робітнича газета.— 1970.— 25 жовт.

44. Опера В. Кирейка в Луцьку [«Лісова пісня»] // Музика.— 1971.— № 3.

45. Один із когорти Великого Каменяра [До 100-річчя від дня народження Ф. Колесси] // Ленінська молодь.— 1971.— 12 черв.

46. Соратник Каменяра [100 років від дня народження Ф. М. Колесси] // Вільна Україна.— 1971.— 18 лип.

47. Ярослав Лопатинський / 17.VIII. 1871—16.I.1936 // Український календар 1971.— Варшава: УСКТ, 1971.

48. Із сторінок культурного життя (Коломия — «столиця Покуття») // Жовтень.— 1971.— № 8.— С. 133—135.

49. «Запорожець за Дунаєм» / Вистава Львівського оперного театру // Вільна Україна.— 1972.— 12 лют.

50. Микола Лисенко / 22.III.1842—6.XI.1912 // Український календар 1972.— Варшава: УСКТ, 1972.— С. 169—173.

51. Телефільм про нашого сучасника (М. Ф. Колессу): Рецензія глядача // Вільна Україна.— 1972.— 12 трав.

52. Композитори — ювілею // Вільна Україна.— 1972.— 13 жовт.

53. Класик української музики (В. І. Сокальський) // Наша культура.— 1973.— № 10 (Варшава: УСКТ).

54. Український фольклор у творчості польських композиторів // Український календар 1974.— Варшава: УСКТ.— 1974.— С. 246—251.

55. У світі чарівних мелодій / До 70-річчя від дня народження М. Ф. Колесси // Культура і життя.— 1974.— 10 берез.

56. Слухаючи «Дударика» // Вільна Україна.— 1974.— 24 трав.

57. Вадим Гомоляка // Український календар 1974.— Варшава: УСКТ.— 1974.

58. Творці української хорової музики XIX ст. М. Березовський і Д. Бортнянський // Український календар 1975.— Варшава, 1975.— С. 80—85.

59. Скарбниця робітничого фольклору // Жовтень.— 1976.— № 7.

60. Глава літопису // Музика.— 1977.— 5.— 31—32.

61. Музичний літопис часу. Львівські композитори — ювілею Великого Жовтня // Культура і життя.— 1977.— 22 трав.

62. Філарет Колесса // Український календар 1977.— Варшава: УСКТ, 1977.— С. 152—154.

63. Концерти Юрія Башмета // Вільна Україна.—1978.— 19 лют.

64. Борис Лятошинський // Український календар 1978.— Варшава, 1978.— С. 124—126.

65. З творчої біографії / народна хорова капела обласного Будинку вчителя // Вільна Україна.— 1978.— 20 черв.

66. Подвижник / До 100-річчя С. Людкевича // Культура і життя.— 1979.— 18 лют.

67. Станіслав Людкевич // Український календар 1979.— Варшава, 1979.— С. 65—70.

68. Світлий шлях: Композиторові А. Й. Кос-Анатольському — сімдесят // Вільна Україна.— 1979.— 1 груд.

69. М. Білинська, Л. Яросевич. Його пісня живе: «Денис Січинський» в Івано-Франківському театрі // Культура і життя.— 1980.— 24 січ.

70. Українська фортепіанна музика // Український календар 1980.— Варшава: УСКТ, 1980.— С. 145—149.

71. М. Білинська, Д. Задор. Авторські вечори. Луцьк // Культура і життя.— 1980.— 17 лип.

72. Видатний симфоніст: композиторові Р. А. Сімовичу — 80 // Вільна Україна.— 1981.— 1 лют.

73. Творчий звіт артистів оркестру // Ленінська молодь.— 1981.— 11 квіт.

74. Ференц Ліст і Україна // Український календар 1981.— Варшава, 1981.— С. 101—103.

75. З музичної спадщини (інструментальні концерти С. Людкевича) // Музика.— 1982.— № 1.

76. Хай завжди буде пісня // Вільна Україна.— 1982.— 3 лип.

77. Українська скрипкова музика // Український календар.— Варшава, 1982.— С. 158—164 (співавтор В. Лапсюк).

78. М. Колесса. Симфонія № 2 ля мінор. Анотація // Всесоюзна студія грамзапису «Мелодія», 1982.

79. Від Вербицького до Людкевича // Культура і життя.— 1983.— 24 квіт.

80. Пісні Франкового краю співає Марія Байко. Анотація // Всесоюзна студія грамзапису «Мелодія», 1983.

81. Один із титанів (Г. Ф. Гендель) // Вільна Україна — 1983.— 23 жовт.

82. Семен Гулак-Артемовський // Український календар 1983.— Варшава, 1983.— С. 75—77.

83. Розвиток українського мистецтва в УРСР // Український календар 1984.— Варшава, 1984.— С. 206—210.

84. Вірність камерному жанру (скрипаль О. П. Деркач) // Музика.— 1985.— № 6.

85. Йоганн Себастян Бах // Український календар 1985.— Варшава, 1985.— С. 132—135.

86. Чи знаєте ви твори Р. Сімовича? // Вільна Україна.— 1986.— 14 жовт.

87. Вольфганг Амадей Моцарт // Український календар 1986.— Варшава, 1986.— С. 163—167.

88. Визначні події в культурному житті на Україні // Наше слово.— 1986.— № 37, 23 листоп.

89. І класика, і джаз // Вільна Україна.— 1987.— 1 квіт.

90. Речиталь Марії Крушельницької // Культура і життя.— 1987.— 17 трав.

91. Чудовий спів і акомпанемент. Концерт М. Байко і Я. Матюхи // Жовтень.— 1987.— № 4.

92. А класика звучить (У дитячій музичній школі № 3) // Ленінська молодь.— 1988.— 15 груд.

93. Микола Грінченко // Український календар 1988.— Варшава, 1988.— С. 84—85.

94. Українська церковна музика та головні її композитори // Церковний календар 1990.— Варшава, 1990.— С. 191—202; Мета.— 1992.— № 12, 14, 15, 16.

95. Українські січові стрільці живуть у піснях // Просвіта.— 1990.— № 8.

96. Живуть у піснях // Просвіта.— 1990.— № 11, квіт.

97. Голландський хор і українська музика // Ленінська молодь.— 1990.— № 29, 8 берез.

98. Ще одна зустріч з Ніколя (Наш Лисенко в музичній школі) // Ратуша.— 1992.— № 50, 14 трав.

99. Ще один ювіляр минулого року (о. Віктор Матюк) // Мета.— 1993.— № 2.

Рукописи:

100. Підручник музичної літератури для IV—V кл. ДМШ, 1968 р.

101. Розвиток музичної освіти на Західній Україні, 1972.

102. Гете і музика, 1984.

ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

(МАТЕРІАЛИ ДО БІО-БІБЛІОГРАФІЧНОГО СЛОВНИКА)

Давно назріла потреба створення наукового біо-бібліографічного словника діячів української музики — її творців і виконавців. Тут ми, на превеликий жаль, сьогодні ще відстаємо від європейських народів, які мають видані окремими книжками енциклопедичні словники композиторів, співаків, диригентів, визначних скрипалів, віолончелістів, гітаристів, органістів та ін., а також поважні журнали, довідники або персональні покажчики з дискографії. Відсутність таких довідкових видань в Україні позначилася «білими плямами» та неточностями на виданих за останні десятиріччя книжках з історії нашої музики, довідниках та музикознавчих працях. Не задовольняють нас відомості в загальних енциклопедіях — Українській Загальній Енциклопедії (далі — УЗЕ), Українській Радянській Енциклопедії (далі — УРЕ), Енциклопедії Українознавства (далі ЕУ), Українському Радянському Енциклопедичному Словнику (далі — УРЕС), Українській Малій Енциклопедії (Буенос Айрес, 1957—1966), довіднику «Українські композитори» М. Дитиняк (Едмонтон, 1986) — своєю обмеженістю щодо повноти інформації, відсутністю у них бібліографії, джерел, інформації про дискографію. Кращими з цього погляду є три видання довідника «Спілка композиторів України» (К., 1968, 1978, 1984), в яких є більш точні біографічні відомості, списки творів, роки їх написання, а також словник «Українські радянські діячі культури» — про народних артистів та заслужених діячів мистецтв України — композиторів, диригентів, співаків (К., 1969).

*Першими в Україні вийшли персональні покажчики Івана Левицького «Порфирій Бажанський» (Прикарпатська Русь у XIX ст.— Львів,— 1895.— С. 100—111), Михайла Комарова. «Библиографический указатель музыкальной и литературной деятельности Н. В. Лысенко 1868—1903» (К., 1904). Згодом маємо в журналах та газетах публікації бібліографій творів М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, О. Нижанківського *. Грунтовними з погляду бібліографічної вичерпності джерел є праці З. Лиська «Іван Лаврівський» (Українська музика.— 1938.— № 5—8) та «Піонери музичного мистецтва в Галичині» («Нові шляхи», 1931—1932 рр.). Треба вітати видані Львівською науковою бібліотекою*

* Гадзінський В. Музична спадщина С. Воробкевича//Неділя.— 1911.— № 47—48; Людкевич С. Бібліографія творів О. Нижанківського//Громадська думка.— 1920.— № 12; Людкевич С. Михайло Вербицький//Життя і мистецтво.— 1920.— № 4—5.

ім. В. Стефаника АН України біо-бібліографічні покажчики «Соломія Крушельницька» (1963), «Олександр Мишуга» (1966), «Денис Січинський» (1966), «Катерина Рубчакова» (1981), а Львівською консерваторією ім. М. Лисенка — «Євген Козак», «Микола Колесса», «Анатолій Кос-Анатольський» (усі 1974), також першу ластівку Комісії бібліографії та книгознавства НТШ у Львові «Філарет Колесса» (1992).

«Діячі української музичної культури» (Матеріали до біо-бібліографічного словника) географічно охоплюють західноукраїнський регіон за XIX—першу половину XX століть. Вони подають інформацію про композиторів, диригентів, піаністів, скрипалів, віолончелістів, цитристів, музичних критиків, співаків, теоретиків вокалу, а також про 10 митців, які свою більшу або меншу завершальну діяльність провели в діаспорі, створюючи «острівці рідної української культури» у країнах Західної Європи та Північної Америки.

Наші «Матеріали...» не тільки висвітлюють окремо спадщину кожного творця чи музиканта, а й знайомлять із різними важливими явищами музичного життя західноукраїнського регіону. Тут мова йде про представників так званої «перемишльської школи» А. Нанке, В. Серсавія, Я. Нероновича та їх послідовників; про перші студентські хори Духовної семінарії та Ставропігійської бурси у Львові; про одних із перших у Галичині засновників селянських хорів О. Вітошинського і Г. Горецького, діячів українського музичного театру в Галичині, на Буковині і Закарпатті, про обдарованих театральних диригентів-педагогів Ф. Доліста, М. Коссака і Я. Барнича; про перші передачі української музики по радіо Львова, Праги, Відня, Брно, міст Канади і США. Поряд читач поглибить свої знання з історії відомих хорів «Боян», «Бандурист», «Сурма» та співацьких колективів діаспори; ознайомиться з творцями церковної музики; авторами оперет 30-х років нашого століття В. Балтаревичем і Я. Барничем. Водночас він знайде інформацію про призабутих талановитих піаністів, скрипалів, віолончелістів, цитристів; поглибить відомості про українсько-польські та українсько-чеські культурні взаємини. У «Матеріалах...» читач познайомиться з бібліографічними відомостями музичної критики.

Основні джерела, використані автором,— це друковані та рукописні матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), відділу мистецтва, відділу рукописів та відділу рідкісної книги Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ ВМ, ЛНБ ВР, ЛНБ ВРК), Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського АН України (далі — ЦНБ), відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України (далі — ІЛШ АН України ВР), Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (далі — ВМІ), колишніх загальноосвітніх і музичних навчальних закладів: приватні архіви; інформація з преси Галичини, Буковини, Закарпаття, а також із Києва (переважно за 1851—1939 рр.); афіші, концертні програми, рецензії, окремі публікації з історії української музики. Частково використано також матеріали Київського музею театрального, музичного і кіномистецтва України, обласних музеїв і архівів: Державного архіву Івано-Франківської області (далі — ДАІ-ФО), Державного архіву Львівської області (далі — ДАЛО), Державного архіву Тернопільської області (далі — ДАТО); автобіографії та відповіді на запити, що їх написали музиканти та співаки на прохання автора «Матеріалів...»; особисту картотеку нотографії і дискографії автора; зарубіжні й українські енциклопедії, в яких представлена музична україніка. У бібліографії до кожної персоналії у словнику вказано конкретно використання найголовніших джерел.

«Матеріали...» розміщені у словниковому порядку за алфавітом прізвищ. У викладі змісту дотримано схеми:

1. Прізвище, ім'я (псевдоніми, криптоніми), роки життя, місце народження, смерті і поховання, відносини з визначними людьми, освіта: загальна і музична.

2. Фах, місце і роки праці, участь у музичному житті, громадська діяльність, етапи творчості.

3. Творчий портрет митця; жанрова характеристика спадщини; репертуар. Оцінки відомих музикантів і критиків про митця.

4. Дискографія співаків, музикантів, творів композиторів.

5. Твори: музичні композиції, обробки народних пісень: укладання пісенників, наукові розвідки, статті, рецензії тощо.

6. Бібліографія.

Про співаків і музикантів, яких доля змусила працювати на сценах і в навчальних закладах інших країн, подано, що вони зробили для української культури в камерно-концертній царині. Для поглиблення творчого портрета співака, музиканта і диригента в текст внесено висловлювання про їхню виконавську майстерність відомих діячів музики або критиків; представлено дискографію (відому автору). У бібліографії подано тільки найосновніші джерела, які будуть корисні для дослідників. Уклад бібліографії хронологічно-тематичний. У книжкових виданнях, поданих нами в бібліографії, які мають покажчики імен, сторінки не вказуємо.

Твори композиторів (друковані і в рукописах), внесені до «Матеріалів...», зберігаються у бібліотеці Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (з 1939 — Львівська консерваторія ім. М. Лисенка), у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника АН України (у відділах мистецтва, рукописів та рідкісної книги), Центральному державному історичному архіві України у Львові, у відділі музики Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського АН України.

Список використаних у «Матеріалах...» періодичних видань такий:

Авгсбург, Німеччина: «Algemeine Zeitung»; *Бидгощ, Польща:* «Dziennik Bydgoski», «Gazeta Bydgoska»; *Брно, Чехія:* «Kulturný život»; *Варшава, Польща:* «Наше слово», «Bluszcz», «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», «Dziennik Ludowy», «Kurjer Codzienny», «Kurjer Warszawski», «Ruch Muzyczny»; *Відень, Австрія:* «Вісник русинів», «Українське слово», «Illustriertes Wienner Extrablatt»; *Дортмунд, Німеччина:* «Westfalische Landes Zeitung»; *Дрогобич:* «Боян»; *Італія:* «Il Gazetino», «Il Messogero», «Il Popolo di Roma», «Il Popolo Pistoiese», «Il Risveglio»; *Катовіце, Польща:* «Kurjer Sląski»; *Кенігсберг, Німеччина:* «Königsbeg Zeitung»; *Київ:* «Архіви України», «Глобус», «Киевский листок», «Культура і життя», «Культура і побут», «Молодь України», «Музика», «Народна творчість та етнографія», «Пролетарська правда», «Радянська культура»; *Коломия:* «Жіноча доля»; *Краків, Варшава:* «Ilustrowany Przegląd Teatralny»; *Лодзь, Польща:* «Głos Polski»; *Львів:* «Артистичний вісник», «Батьківщина», «Бесіда», «Вільна Україна», «Вперед», «Галичанин», «Галичанин» (збірник), «Громадська думка», «Громадський вісник», «Дзвін», «Діло», «Життя і знання», «Жовтень», «Життя і мистецтво», «Зоря», «Зоря Галицька», «Ілюстрована Україна», «Літературно-науковий вісник», «Львовская правда», «Молода Україна», «Музичний вісник», «Назустріч», «Народне слово», «Наша Батьківщина», «Наші дні», «Неділя», «Нова хата», «Нове слово», «Новий галичанин», «Новий пролом», «Новий час», «Нові шляхи», «Правда», «Руслан», «Світ», «Слово», «Театральне мистецтво», «Українська музика», «Червона Русь», «Школьная часопись», «Gazeta Narodowa», «Kurjer Lwowski», «Lemberger Zeitung», «Przegląd»; *Москва:* «Артист», «Из музыкального прошлого», «Московские новости», «Музыкальная жизнь»;

Перемишль, Польща: «Głos Przemyski»; *Прага, Чехія:* «Українське слово»; «Narodna Polityka»; *США:* «Гомін України», «Література і мистецтво», «Наша мета», «Свобода»; *Тернопіль:* «Вільне життя», «Подільське слово», «Подільський голос», «Ровесник», «Свобода», ж. «Тернопіль»; *Ужгород:* «Свобода»; *Франція:* «La Penna», «La Societa», «La Renesans»; *Харків:* «Харківський пролетарій»; *Чернівці:* «Буковина», «Народний голос», «Нова Буковина», «Рідний край», «Руська рада».

Усвідомлюємо, що опубліковані «Матеріали до біо-бібліографічного словника» діячів української музичної культури неповні і потребують ще доопрацювання. Звертаємося до музикантів-професіоналів, музикознавців і широкого кола читачів з проханням надсилати до Науково-редакційного відділу НТШ у Львові (Львів, вул. Пушкіна, 21) зауваження, уточнення і доповнення, які сприйматимемо з великою вдячністю.

Петро МЕДВЕДИК

АБРИСОВСЬКИЙ Савин (нар. 1874, с. Петликівці, тепер Бучацького р-ну Терноп. обл.— пом. 1900, Косів Ів.-Франків. обл.) — композитор-аматор і маляр. Народився у родині священика Йосипа Абрисовського. Навчався у Станіславівській гімназії, у 1892—1896 рр. у Краківській академії красних мистецтв. Через хворобу покинув навчання і повернувся до батьків у Косів. Грав на фортепіано й гітарі і для цих інструментів написав декілька творів. 1898 р. брав участь у художній виставці у Львові «Товариства для розвою руської штуки». Був знайомий з О. Кобилянською, якій послужив прототипом Нестора в повісті «Через кладку».

Твори: Vogue la galère: Будь-що-будь!: Вальс для гітари.— Львів, 1899; Sous réciprocité: У взаємність: Вальс для гітари.— Львів, 1899; Вальс для гітари.— Львів, 1899; З останніх днів: Вальс для ф-но.— Станіславів—Перемишль, в-во «Станіславівський Боян», ч. 14, 1903 (ред. Д. Січинського); Коломийки: Для ф-но на 4 руки.

Бібл: Якубович Є. Савин Абрисовський // Діло.— 1904.— № 5; Два листи О. Кобилянської до С. Абрисовського з 1899 р. // Ольга Кобилянська. Твори.— К., 1963.— Т. 5.— С. 431—435.

АНДРЕЙКО Дмитро (нар. 30 січня 1864, с. Трудовач, тепер Золочівського р-ну Львів. обл.— пом. 10 червня 1888, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — хоровий диригент, композитор, цитрист і фольклорист. 1887 р. закінчив Коломийську гімназію; навчався у Львівській духовній семінарії. У цих закладах був диригентом учнівського та студентських хорів. Виступав на концертах у Львові, Тернополі, Коломиї, грав на цитрі та скрипці. Записував українські народні пісні з мелодіями; частина з них опублікована у збірках П. Бажанського, що мали назву «Русько-народні галицькі мелодії» (1905—1912). 1885 р. видав збірник обробок «Вінок з народних мелодій».

Твори: Зб. «Вінок з народних мелодій».— Львів, 1885. Зміст: «Гей на горі явір зелененький», «Ой нависли чорні хмари», «Де ти їдеш, мій чоловіченьку», «Ой сів кіс на покіс», «Ой соколе, соколоньку, не жур мою головоньку», «Там в полі керниця», «Ой вандрують вуланчики», «Ой ти, зоре вечірняя, поза чорну хмару йдеш», «Сіно моє, сіно, до землі присіло», «Бодай ся когут знудив», «Перепелонько мала», «Як ніч мя покриє», «Вже журавлі одлетіли», «Козак коня напував»; Зб. «Звуки України. Українські народні пісні під нотами на один голос і з повним текстом».— Нью-Йорк, 1919; «Літа молоденькі» для голосу з ф-но // Кобзар.— Львів, 1885.— С. 25—26.

Бібл.: Левицький І. Дмитро Андрейко // Левицький І. Прикарпатська Русь в XIX віці.— Львів, 1898.— С. 46—47; Некролог // Діло.— 1888.— № 21.

АРТИМОВИЧ Петро (нар. бл. 1885, Галичина — пом. бл. 1920, Галичина) — хоровий диригент і співак-аматор (бас). Навчався в Українській академічній гімназії у Львові, де співав у хорі вчителя музики Ярослава Вітошинського; від нього засвоїв диригентську практику. З 1904 р. працював другим диригентом учнівського хору Української академічної гімназії у Львові (Шевченківські концерти, з участю солістів-співаків І. Бобанича, В. Соловія і М. Гарасевича). Був диригентом чоловічого хору «Бандурист» у Львові (1906—1914) і водночас «Бояна» (1912—1914).

З хором «Бандурист» виступав 1906—1909 рр. у Львові на Шевченківських святах (у репертуарі «Заповіт» М. Вербицького, «Радуйся, ниво неполитая» і «Б'ють пороги» М. Лисенка; «Ой три шляхи» і «Хустина» Г. Топольницького, «Лічу в неволі» Д. Січинського та ін.).

Хор «Бандурист» брав участь у ювілейних концертах, присвячених Т. Шевченкові (Львів, 1911, 1914), М. Шашкевичу (Львів, Броди, 1911, хори на слова поета), І. Франкові (Львів, Бережани, 1913). Про Франківський концерт у Львові газ. «Нове слово» (1913, № 248) писала: «Відспівав «Бандурист» два твори Січинського до слів Франка «Непереглядною юрбою» і «Нудьга гнітить». З запертим віддихом слухала публіка сього хору, що мистецьким виведенням обох сих творів дав ще раз доказ, що гідно плекає у себе українську пісню і є найкращим нашим співацьким товариством на «австрійській» Україні. Хор розпоряджає знаменитим голосовим матеріалом, а надзвичайно солідний і симпатичний його диригент п[ан] П. Артимович веде його справді на вершини артизму». Тоді ж ще хор співав «Вічний революціонер» С. Людкевича і «Пісню геніїв ночі» Я. Ярославенка.

До своїх концертів «Бандурист» залучав відомих співаків М. Менцинського і О. Парахоняк (Львів, 1909), Ганну Крушельницьку (Львів, Стрий, Станіславів, 1912), М. Микишу, С. Стадникову (Львів, 1913). М. Маслюка (Львів, 1914), піаністів Ольгу Ціпановську і Галю Ясеницьку, скрипалів Олександра Бережницького й Омеляна Садовського, цитриста Євгена Купчинського та ін. Хор брав участь в авторському концерті бандуриста Г. Хоткевича (1908).

Влаштовував хор «Бандурист» і тематичні концерти у Львові: «Твори М. Лисенка» (1910), «Концерт з творів К. Стеценка» (1912); «Вечір Шуберта» (1912, за участю співаків Ганни Крушельницької, Олександри Парахоняк, Михайла Гарасевича, скрипаля Романа Криштальського).

Під керівництвом П. Артимовича хор «Бандурист» здійснив турне по Прикарпатті (1912), Бойківщині, Покутті та Поділлю (1913, 13 концертів — у Самборі, Дрогобичі, Стрию, Скольому, Тернополі, Підволочиську, Скалаті, Сороцьку, Теребовлі, Бережанах, Ходорові, Станіславові, Коломиї, Делятині за участю співака Михайла Микиші, цитриста Євгена Купчинського, піаністки Ростислави Білинської).

У роки Першої світової війни П. Артимович був мобілізований до армії, де працював диригентом оркестру. Остання відомість про нього є у пресі за 1919 рік. Мабуть, загинув на фронті в 1920 р.

Бібл.: Волошин М. Концерт у Сокалі // Діло.— 1908.— № 260; Львівський Боян // Діло.— 1911.— № 270; З нагоди ювілею Франка // Діло.— 1913.— № 154.

БАЖАНСЬКА-ОЗАРКЕВИЧ Ольга-Олександра (літ. псевдонім Оксана Б., Олеся Б.; нар. 30 грудня 1866, Львів — пом. 15 липня 1906, Закопане, Польща, похована у Львові на Личаківському цвинтарі) — піаністка, пере-

кладач і фольклорист. Закінчила вчительську семінарію у Львові. Музичну освіту здобула у Львові в батька-композитора П. Бажанського та М. Гуневича. Жила і вчителювала у Львові, селі Сороках та Городку, де вчила гри на фортепіано. У 1892—1900 виступала на концертах хорового товариства «Львівський Боян», переважно присвячених Т. Шевченку та М. Шашкевичу. Акомпанувала на концертах у Львові співакам С. Крушельницькій (1892, 1894, «Ой люлі, люлі» М. Лисенка, «Ой місяцю, місяченьку» М. Лисенка, «У гаю, гаю» Д. Січинського), Марії Павликів, Іванові Скалишу та ін. Виконувала на ф-но народні пісні, зокрема в обробці М. Лисенка. Як піаністка виступала з творами Моцарта, Баха, Шопена, Гріга, Брамса. Одна із засновників «Львівського Бояна» в 1891 р.

Твори літературні: новела «Кіндрат», повість «5.V.1891» (1891); переклади оповідань Вл. Оркана «Підвечірок», «Недовірка», «Ясна поляна», «Над Бердом».

Фольклорні записи із с. Сорок біля Львова — увійшли народні пісні у зб. «Русько-народні галицькі мелодії» П. Бажанського (Львів, 1905—1912, ч. 1—10; прислів'я — у виданому І. Франком зб. «Галицько-руські приповідки» (Львів, 1901—1910).

Бібл.: Концертні виступи // Діло.— 1892.— № 57, 61; 1894.— № 100, 101; Полєк В. Бажанська-Озаркевич Олександра // Укр. літературна енциклопедія.— К., 1988.— Т. 1.— С. 110.

БАЛТАРОВИЧ (справжнє прізвище **ШТОН**) **Володимир** (нар. 8 червня 1904, Золочів, тепер Львів. обл.,— пом. 11 жовтня 1968, похований у м-ку Вейпртах поблизу Праги) — композитор і співак. За фахом лікар. Закінчив Тернопільську гімназію (1922). Вивчав медицину у Львові (1923—1925) і продовжував у Карловім університеті у Празі (1926—1930). У 1924—1925 рр. навчався у Драматичній школі у Львові (клас С. Федорцевої та М. Вороного). У Празі закінчив студії з вокалу (клас Л. Кардержабека) та з композиції. У 1931—1939 рр. працював у Львові. Учасник концертів, у 1937—1939 рр. брав участь в українських радіопрограмах, виступав на сторінках журналу «Українська музика». Організатор концертної групи «Богема» (за участю В. Барвінського, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського) та жіночого квартету у складі: Марія Сабат-Свірська, Ірина Купчинська, Софія Михайлюківна та Катерина Войцехівська.

У репертуарі «Богеми» були твори Барвінського, Гайворонського, Балтаровича («Колисанка», «Треба тільки вміти», «Я і ти», «Забудь мене», «А може так, а може ні», «Елегант-фокс»). Інколи «Богема» давала спільні концерти з «Бояном», «Бандуристом», чоловічим хором Є. Козака; режисуру і художнє оформлення деколи робив Лев Лепкий. 1933 р. виступав у Львові з чоловічим вокальним квартетом «Євген», для якого написав джазові пародії «Де ти бродиш?», «Всіх вас очаруєм», танго «Ти не питай».

1939 р. В. Балтарович був мобілізований до польської армії. У 1939—1945 рр. перебував у німецькому полоні (Хемніц). З 1946 р. жив у Празі, брав участь у музичному житті, писав нові твори. Загинув у Празі в автомобільній катастрофі.

У 1919—1921 рр. на концертах у Золочеві прозвучали перші пісні Балтаровича: «Карі очі» на сл. В. Куссого, «Борімось, брати-галичани» на сл. Р. Купчинського, «Я вдячний тобі» на сл. Л. Лепкого і «Твої очі» на сл. О. Олеся. Тоді ж написав «Гумореску» для скрипки з ф-но, «Вальс» для струнного квартету з ф-но, а також церковні хори.

Знайомство з творчістю чеського композитора І. Ежка та відвідування вистав модерного празького «Визволеного театру», як зазначає Балтарович в «Автобіографічних споминах», спрямували його дальшу діяльність

до естрадної пісні та легкої театральної музики. В Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова він проходить курси хорового диригування у П. Росиневич-Щуровської. Згодом, у 1930-х роках, він написав близько десяти аранжировок та власні шлягери «Аллаг», «Волоцюга» (деякі записала на платівки фірма «Колумбія»). Скомпонував для співака М. Голинського солоспіви «Прощання Чайльд-Чарольда», «Червоний кінь», «Чорна хмара в полонині».

Твори: оперети і музичні комедії — «Мефістіада» (лібрето М. Чирського, поставлена 1933 р. у Празі студентським театром), «Жабуриння» (лібрето Г. Меріяма-Лужницького, 1932—1934), «Подружжя у двох мешканнях» (лібрето Г. Лужницького, 1933, поставлені естрадним театром «Богема» у Львові, реж. П. Сорока, худ. А. Малюца, а також трупою Яр. Стадника); «Три серця в 2/4 такті» (1930); «Січова пригода» (лібрето Г. Лужницького, 1939); музика до комедії «Акорди» Г. Лужницького (1934, поставлена «Богемою»); частини з незакінченої опери «Леді Гамільтон» (1930, на власне лібрето).

Хори на сл. Т. Шевченка (1931); солоспіви «Самотня» («Став місяць серед темносиніх хмар», сл. Ванг-Сенгю, пер. М. Рудницького, 1929 (Рук. // ЛНБ ВР, ф. 163, 6 / п. 4). «Пісня про Довбуша» (1937); «Ноктюрн вулиці» (1937), «Зелені гори», сл. Л. Українки та ін.

Інструментальні: «Танок у 5/4 такту» і триптих «Кохання» (1933); сюїта для ф-но «Різдво в Ясині» (1926), соната для скрипки (1931), «Марш» для духового оркестру (Львів, 1937); «Марш», присвячений Червоному Хрестові (1955, державна нагорода Чехословаччини); твори для джазового оркестру — «Орангутан», «Сонце низенько», «Чарівниченька»; «Кирило Кожум'яка», балет (1930, власне лібрето).

Обробка народних пісень: «Як ішов я з Дебречина. Обробка для мішаного хору без супроводу (Львів, 1938).

Посібник «Дефектологія сольного співу» (рук.).

Дискографія: пісні В. Балтаровича «Казка про чоловіка, що заводив хазяйство», «Чорна хмара в полонині» (фірма «Арка», Канада) та ін.

Бібл.: Балтарович В. Концерт народних слов'янських пісень // Укр. музика.— 1937.— № 2.— С. 22; його ж. Жіночий вокальний квартет // Укр. музика.— 1937.— № 4; його ж. Автобіографічний спомин // Вісті.— Міннеаполіс, 1969.— № 1.— С. 14—17; Наш театр.— Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1975.— Т. 1.— С. 19—21. Автобіографічний список «Перегляд композиторської творчості В. Балтаровича» (142 твори, рук. Пряшів); Андрусів Н. Пам'яті композитора // Свобода (США).— 1969.— 20 лют. *

БАНДРІВСЬКА Одарка (нар. 17 березня 1902, містечко Грибів на Лемківщині, тепер Польща — пом. 5 травня 1981, Львів, похоронена на Личаківському цвинтарі) — камерна співачка (сопрано), піаністка і педагог. Племінниця співачки С. Крушельницької. Закінчила Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (1922, клас ф-но Марії Криницької). Вокальну освіту здобула у Софії Козловської у Львові (1924—1928), удосконалювала свій спів у С. Крушельницької в Італії (1929).

Концертну діяльність почала як піаністка 1913 р. У 30-х роках виступала як камерна співачка у Львові. У її репертуарі: «Одна пісня голосиста», «Спи, дитинко» С. Людкевича, «Нічка» Б. Кудрика, «Ой поля», «В лісі», «Як любовно» В. Барвінського, «Жита» Н. Нижанківського, «Вони стояли мовчки» М. Вериківського, «Не забудь юних днів» і «Гетьте, думи» Я. Степового, «Полюбилась я» С. Рахманінова, «Ой стрічечка до стрічечки» М. Лисенка, а також твори О. Козицького, Л. Ревуцького, польських та італійських композиторів.

З 1930 р. О. Бандрівська педагог вокалу Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка; у 1939—1963 рр.— доцент Львівської консерваторії.

Твори: Спогади про мою улюблену вчительку // Соломія Крушельницька. Спогади.— К., 1978.— С. 80—87.

---

* Автор щиро дякує Миколі Мушинці за допомогу у написанні довідки.

Бібл.: Барвінський В. Святочний концерт в честь Шуберта // Діло.— 1928.— № 283; У Відні концерт // Боян.— 1929.— № 2—3.— С. 33; Вечір пісень укр. композиторів // Діло.— 1932.— № 50; Людкевич С. Вечір новітніх пісень у виконанні О. Бандрівської // Діло.— 1936.— № 230; Вечір новітньої укр. пісні // Укр. музика.— 1937.— № 1.— С. 9; Львівське радіо // Укр. музика.— 1937.— № 5—6.— С. 80.

БАРВІНСЬКА (дівоче прізвище **ЛЮБОВИЧ**) **Євгенія** (нар. 20 грудня 1854, Львів — пом. 20 грудня 1913, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — піаністка, хоровий диригент та концертна співачка (сопрано). Мати композитора В. Барвінського, дружина письменника і педагога О. Барвінського. 1874 р. закінчила Учительську семінарію у Львові, навчалась у музичній школі гри на фортепіано в К. Мікулі. Організатор «Товариства жінок» у Львові (1878), жін. та чол. хорів у Тернополі (1882—88, разом з Амвросієм Крушельницьким; була його диригентом і солісткою; у ньому співали С. Крушельницька із сестрами Емілією та Оленою). Цей хор брав участь у концертах пам'яті Т. Шевченка, М. Шашкевича, Ю. Федьковича, О. Кониського; у його репертуарі — твори М. Лисенка, І. Воробкевича, М. Вербицького, В. Матюка, С. Монюшка, Ш. Гуно, народні пісні. Є. Барвінська — одна з організаторів і диригент хору товариства «Львівський Боян» (1891—1895, з її участю «Боян» гастролював 1891 р. у Празі, згодом у Станіславові; Стрию, Львові). На концертах у Тернополі (1879—1888) і Львові (1888—1897) Є. Барвінська виступала як піаністка і солістка. Виконувала твори «Ой пущу я кониченька» М. Лисенка, «Соловейко» М. Кропивницького, «Моя мила» і «Родимий краю» В. Матюка, «Над Прутом» І. Воробкевича, нар. пісні в обр. М. Лисенка, Д. Січинського, Г. Топольницького; пісні «Чорноморців» М. Лисенка і «Підгірян» М. Вербицького. Була першою учителькою співу С. Крушельницької у 1883—1885 рр. Під її керівництвом молода Соломія співала в дівочих ансамблях.

Бібл.: Барвінський О. Спомин з мого життя.— Львів, 1912; Треті музикально-декламаційні вечорниці в Тернополі // Діло.— 1884.— № 34; Волошин М. Львівський Боян // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904; Некролог // Руслан.— 1913.— № 284.

БАРНИЧ Ярослав (нар. 30 вересня 1896, с. Балинці, тепер Коломийського р-ну Ів.-Франків. обл.— пом. 1 червня 1967, Клівленд, США) — композитор, диригент і педагог. Навчався у Коломийській гімназії, де співав у хорі, грав у струнному ансамблі, виступав у концертах. Склав державні іспити у Вищому музичному інституті у Львові (1924), поглиблював музичні знання у Берліні (1926—1927).

Працював диригентом театру «Українська бесіда» у Львові (1917—1919, 1922—1924), у мандрівній трупі «Українська театральна дружина» Василя Коссака в Коломиї (1921), очолював власну трупу на Волині (1924). У театрі разом із досвідченим режисером Й. Стадником поставив «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм», «Катерину», поновлену виставу «Продана наречена» Сметани — до 100-річчя від дня народження її автора (1924), уперше здійснив на сцені оперу «Відьма» (1922) й оперету «Бабський бунт» (1923) Ярославенка; з диригентом Людвиком Гладиловичем уперше поставив у 1923—1924 рр. оперети «Княгиня Чардаша» і «Баядерка» І. Кальмана. У 1925—1926 рр.— диригент Українського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді, де вперше на Закарпатті поставив «Жидівку» Галеві, «Фауста» Гуно, «Відьму» Ярославенка, які показав у Празі, Пряшеві, Кошицях, Мукачеві, Хусті і Берегові. Він підніс мистецький рівень музичних вистав

Ужгородського театру, залучивши до праці співаків Анду Остапчук, Івана Рубчака, Івана Даньчака, художників Й. Бокшая і В. Кричевського. Ужгородська газета «Свобода» (1926, № 14,15) в одній з рецензій писала: «Фаустом» викликав наш театр сенсацію і подив в Ужгороді і цим вступив на найвищу ступінь свого розвитку... Насамперед мусимо відзначити режисера, диригента п. Барнича...»

У 1927—1929 рр. Барнич працював учителем музики в Самборі. Там із дружиною, артисткою Ярославою Барничевою, очолюють аматорський театр. До його вистав подружжя залучає професійних співаків зі Львова С. Стадникову, І. Рубчака, І. Даньчака, ставить «Запорожця за Дунаєм», «Чорноморців», «Циганського барона», «Баядерку». Один сезон Барнич працював диригентом Українського театру кооперативу Й. Стадника, а в 1931—1939 рр.— учителем музики Станіславівської жіночої учительської семінарії, там же із дружиною очолював аматорський театр (вистави «Катерина» М. Аркаса, «Лісова пісня» Лесі Українки та ін.), брав участь у Шевченківських концертах «Бояна» та «Просвіти». У Станіславові написав у «віденському стилі» чотири оперети, які пройшли з успіхом у Театрі ім. І. Тобілевича під час гастролей у Львові, на Тернопільщині і Прикарпатті. Популярною стала пісня Барнича «Гуцулка Ксеня» з його однойменної оперети. У 1939—1940 рр. був диригентом Станіславівського музично-драматичного театру ім. Ів. Франка; з 1940-го — художнім керівником Гуцульського ансамблю пісні і танцю (разом із балетмейстером Ярославом Чуперчуком). Згодом працював диригентом Львівського оперного театру, писав музику до вистав. З 1950 р. Барнич проживав у США. Працював педагогом (скрипка) у музичних школах Лорейна і Клівленда, був диригентом Українського хору ім. Т. Шевченка у Клівленді.

Твори: оперети — «Дівчина з Маслосоюзу», лібрето В. Павлусевича. Поставлена театром ім. І. Тобілевича 1935 р., режисер Микола Бенцаль, диригент Євген Цісик; «Шаріка». Лібрето автора. Тексти пісень Юрія Шкрумеляка. Поставлена театром ім. І. Тобілевича у грудні 1936 р., режисер М. Бенцаль, диригент Є. Цісик; «Пригода в Черчі». Поставлена театром ім. І. Тобілевича 1937 р., реж. М. Бенцаль; «Гуцулка Ксеня», Лібрето Я. Барнича. Поставлена Театром ім. І. Котляревського в серпні 1939 р.

Музика до вистав: «Запорозький скарб» К. Ванченка-Писанецького (1917) та ін.

Інструментальні твори: п'єси для скрипки «Думи», «Коломийки» та ін.

Бібл.: Волошин М. Троянда Стамбулу // Громадський голос.— 1923.— № 30; Театральні вистави в Ужгороді // Свобода.— 1925. № 14, 15, 17, 22; 1926.— № 8, 12, 14, 15, 40; «Фауст» в Ужгороді // Свобода.— 1926. № 15; Нова укр. оперета «Дівчина з Маслосоюзу» // Назустріч.— 1935.— № 21; Оперета «Шаріка» в Театрі ім. І. Тобілевича // Назустріч.— 1937.— № 9; Українська музика.— 1937.— № 3; Рудницький А. Українська музика.— Мюнхен, 1963.— С. 141, 142, 324, 330, 331, 349—359; Barnycz Jaroslav // Encyclopedia of Ukraine.— Toronto; Buffalo; London, 1985.— Т. 1.— С. 179; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 132; ф. 514, оп. 1, спр. 52 (афіші); ЛНБ, ВМ (афіші); Біографічні довідки // ДАЛО, ф. Р—145, оп. 1, спр. 80; ф. 271, оп. 1, спр. 807.

БАЧИНСЬКА (дівоче прізвище **ЛЮТОМСЬКА**) **Теофіла** (нар. 1837, Вільно,— пом. 17 січня 1906, Самбір Львівської обл.) — співачка (сопрано), балетна і драматична артистка. Дружина актора і режисера Українського театру «Бесіда» та антрепренера Омеляна Бачинського. Освіту одержала в Одесі, Києві, пізніше в балетній школі у Варшаві.

У 1853—1863 рр. виступала в різних польсько-російських та українсько-російських трупах в Одесі, Києві, Житомирі, Кам'янці-Подільському. Виступала (1865) і на сцені польського та німецького театрів у Львові. У 1864—1867, 1871—1873, 1881 рр. Т. Бачинська була примадонною теат-

ру «Українська бесіда» в Галичині, його першою і найкращою співачкою, першою виконавицею оперних і опереткових партій та ролей музично-драматичних вистав. Серед її партій Наталка («Наталка Полтавка» Котляревського з муз. А. Янковського (1864), Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського (1881), Марія («Донька полку» Доніцетті (1864), в оперетах — Ольга («Підгіряни» І. Гушелавича, муз. М. Вербицького), Уляна («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка). Виконувала також провідні ролі героїнь у виставах «Верховинці», «Маруся», «Назар Стодоля».

Виступи Бачинської тодішня українська, польська і німецька преса оцінювала як високомистецькі. Критик В. Ільницький писав у «Слові» (1865, № 59): «Бачинська могла би грати хоч би на якій сцені; ролі веселі, наївні, філюнтерійні, зальотні, гнівливі, капризні, спазматичні грає вона незрівняно, а при тім розвиває вона стільки живості, стільки вогню, стільки життя, що всіх пориває... Її страсть, її горе, її біль на сцені не є удаванням; найсильніші почуття є нею почуті, тому вони поривають глядача до жалю, болю, розпуки і сліз... При тім виглядає вона на сцені дуже хороше: взріст вищий надмірний, постать благородна, риси лиця виразні, милі, очі жаром палящі, голос чистий, дзвінкий, тіло гнучке, еластичне; вона справді на акторку від природи випосаджена». С. Чарнецький підкреслював, що вона «незрівняно відтворювала ролі сільських дівчат». Кращими її партнерами були співаки-тенори Олександр Концевич і Антон Вітошинський.

У складі театру «Українська бесіда» гастролювала у Львові, Перемишлі, Дрогобичі, Трускавці, Самборі, Станіславові, Коломиї, Стрию, Чернівцях, Бережанах, Тернополі. У 1868—1892 рр. виступала у трупі свого чоловіка О. Бачинського в Кам'янці-Подільському, на Буковині, Лемківщині (1888, на гастролях у Кракові); у 1875—1892 рр. ця трупа ставила вистави українською і польською мовами, зокрема в містах Лемківщини та Польщі.

Бачинська брала участь у хорі і солоспівах Шевченківського концерту акторів театру в Перемишлі (1865), а також із піаністом В. Червінським у Станіславові й Бережанах, де виступала в танцях та виконувала солоспіви «Чи то звізди дві ясні» Лаврівського і пісні Олі з «Підгірян» М. Вербицького — «Чого лози похилились», «У полі, у полі пшениченька розцвіла», «Не можна серцю двох любити», пісні з «Наталки Полтавки».

Бібл.: Хронікальні матеріали // Слово.— 1864.— № 30, 33; 1865.— № 18, 58, 50; Слово.— 1866.— № 68; 1876.— № 57; Діло.— 1881.— № 78; 1885.— № 111; 1890.— № 14; 1897.— № 256; Вісник.— 1864.— № 29; Новий Галичанин.— 1889.— № 2, 16; Przegląd.— 1864.— 2 kwieć; Gazeta Narodowa.— 1864.— № 73; Lemberger Zeitung.— 1864.— № 3, 31. Ільницький В. Руський театр (рец.) // Слово.— 1865.— № 59; Вахнянин А. З руського театру (рец.) // Зоря.— 1881; № 20.— С. 244; Чарнецький С. Наші театральні артисти // Назустріч.— 1934.— № 12; його ж. Вибране.— Львів, 1959.— С. 103, 107, 116, 134, 140, 169—170; Український драматичний театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 283—286, 288, 433; Baczyńska Teofila // Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 12—13.

БЕЗКОРОВАЙНИЙ Василь (нар. 12 січня 1880, Тернопіль — пом. 5 березня 1966, Буффало, США) — диригент, композитор, педагог. Навчався — Тернопільській учительській семінарії, згодом гімназії. З юних літ захопився грою на фортепіано і скрипці, брав участь у струнному оркестрі гімназистів. Першими його вчителями співу та музики в Тернополі були Олександр Голембйовський та Юліян Нижанківський. Закінчив фізико-математичний факультет Львівського університету (1908) і працю-

вав учителем Львівської гімназії (1908—1910). У Львові вчився гармонії та композиції у Мечислава Солтиса та Station Станіслава Нев'ядомського. Згодом був учителем гімназій міст Тарнова (Польща, 1910—1911), Станіславова (1911—1913), Тернополя (1914—1929), Золочева (1929—1935). По місцях педагогічної праці з 1908 р. (крім Тарнова) був диригентом хорів товариства «Боян», активним учасником музичного життя. Виступав як піаніст-акомпаніатор і з хорами на Шевченківських концертах, а в Тернополі на вечорах, присвячених М. Лисенку, М. Леонтовичу, І. Франкові, Лесі Українці, О. Кобилянській. У 1921 р. співпрацював із Драматичним театром, очоленого режисером М. Крушельницьким. Вивчав цитру і контрабас, перебував у тісних творчих контактах з Є. Купчинським і Я. Ярославенком. Авторськими концертами відзначила громадськість 25-річчя його композиторської діяльності в Тернополі (1929) та 35-річчя у Золочеві (1934). Працює диригентом Тернопільського «Бояна» (1935—1938) та церковного хору у Львові (1938—1944).

Перший свій твір «Гей, хто на світі» для баритона і чоловічого хору на сл. І. Франка написав 1898 р. Знайомство з фольклором Гуцульщини відбилося на його перших творах для фортепіано і цитри (1911—1913). Десятки своїх вокальних та інструментальних творів у 20—30 рр. видав власним коштом у Львові. Працював у 1944—1949 рр. в Австрії (м. Габльонц), де брав активну участь в українському концертному житті. З 1949 р. жив на еміграції в США, у Буффало, де давав приватні лекції гри на фортепіано і скрипці; продовжував свою концертну і творчу діяльність.

Твори: «Червона Шапочка» — дитяча казка-оперета. Лібрето Леоніда Полтави (1960). Вперше поставлена в Торонто (Канада, 16.V.1965), режисер Ганна Тагаїв, художниця Ніна Мудрик — Мриц, балетмейстер Леся Шанта; пізніше — у Гамільтоні (Канада); Ессендоні (Австралія).

Музика до драматичних вистав: «Тополя» Г. Лужницького за Т. Шевченком (поставлена театром «Заграва» 1938 р. у Львові); «Мина Мазайло» М. Куліша (1942, у Львівському театрі драми та опери).

Чоловічі хори: «Гей, хто на світі кращу долю має», сл. І. Франка (1898); «Гукайте їх», сл. М. Філянського (1929); «На городі пастернак», сл. Т. Шевченка (1928), «Народнім лицарям», сл. О. Олеся (1929), «Не хиляйте вниз прапора», сл. Б. Лепкого (1914), «О люба Вкраїно», сл. І. Давидовського (1919), «Плотію» уснув», сл. О. Олеся (1928), «Реве, гуде негодонька», сл. Лесі Українки (1930—1935); Калиняк-Безкоровайний «Садок вишневий», сл. Т. Шевченка (1929).

Жіночі хори: Калиняк-Безкоровайний «Садок вишневий» сл. Т. Шевченка (1921); «Країно див», сл. О. Олеся (1928); «Під весну», сл. Р. Завадовича (1920-і); «Плотію уснув», сл. О. Олеся (1928); «Реве гуде негодонька» і «Лагідні весняні ночі» сл. Л. Українки (1930—35); «Соловейковий спів», сл. Л. Українки (1930—35).

Мішані хори: «Думи мої», сл. Т. Шевченка (1928); «Золоті зорі», «Пісня кооператорів» (1920-і); обробки нар. пісні «І віддала мене» (1930—1935); «Квітчастий луг», сл. П. Тичини (1927); «Країно див», сл. О. Олеся (1928); «Народнім лицарям», сл. О. Олеся (1929); «Ой у саду» — народна пісня (записана Т. Шевченком у Почаєві) у супр. ф-но (1921); «Пісня січових стрільців», «Піду в садочок», сл. народні (1920-і); «Полуботко», сл. Т. Шевченка у супр. ф-но (1920-і).

Словоспіви для голосу з ф-но: «Де ж ти, листочку», сл. Б. Лепкого (1920-і); «Думи мої», сл. Т. Шевченка для тенора у супр. оркестру (1920-і); «Засумуй, трембіто!», сл. Р. Купчинського (1920-і); «І знов страшні чутки» для баса або баритона, сл. О. Олеся, (1920-і); «Калина» («Чого ти ходиш на могилу»), сл. Т. Шевченка, для контральта або баса (1927); «На склоні гір», сл. Б. Лепкого (1920-і); «Рожевий квіте», сл. Б. Лепкого (1920-і); «Снишся мені», сл. Б. Лепкого (1920-і); «Треба всюди приятеля мати», сл. С. Руданського (1920-і); «Чари ночі», сл. О. Олеся (1920-і); «Чому з тобою ми не хвилі» дует для сопрано і тенора, сл. О. Олеся (1920-і).

Мелодекламація: «Минають дні» Т. Шевченка (1930).

Твори для скрипки з ф-но: «Для розради» (Думка і коломийки), 1911; «Козаченьку, куди йдеш» — варіації на тему нар. пісні; «Ноктюрн»; «Спомини з гір» (1911); «Українські думки»

(частина I—VII), «Українська рапсодія» (1914), Тріо F-dur для скрипки, віолончелі і ф-но; коляда «Бог предвічний».

Для фортепіано: «А у нашої сусідки — нар. пісня; вальси «Бояністка», «Valse A-dur», «Valse triste», «Reveries du Soir», «Заграй мені цигане», «Вальс» на народні мотиви, «Вечірні мрії», фантазія «В гаю зеленім раз зі мнов» на мотив пісні О. Нижанківського (1912); «Думка» g-moll, «Заколисна пісня (1919); «Легкі твори» (ч. 1, «З тої гори»; ч. 2, «Ой під гаєм»); триголосна «Мала фуга», «Пісня без слів» (1912); колядка «При ялинці»; «Скерцо», Сонати (c-mol, As-dur, D-dur); «Спомини з гір» (1911); «Танець «Нілюсі» (присвячений доньці); «Танок Любчика» (присвячений синові); «Хризантеми» (1911—1913); «На городі калинонька» (на 4 руки); «Вільхівка» на 4 руки.

Для цитри: «В'язанка народних пісень»; «Для розради» (1911); танок «Гуцулка», танок «Козачок»; «Незабудька»; вальс «Пластунка».

Для віолончелі з ф-но: «Над річкою беріжком», «Ой зійди, зійди», «Ой Морозе, Морозенку».

Для оркестру: «Для розради» (Думки і коломийки), «Думка-Шумка», «Різдвяна ніч».

Примітка: Вище подані за алфавітом у межах жанрів тільки ці твори (хорові, солоспіви, інструментальні), які написані В. Безкоровайним у 1898—1939 рр. і зберігаються в ЛНБ, ВР, ВМ; ЦНБ, ВМІ. На еміграції В. Безкоровайний написав ще: «Гетьте, думи», сл. Л. Українки, псалом «Вскую оттринул м'я еси», «Отче наш»; «Дністров'янка», сл. М. Шашкевича — всі для міш. хору з солістом у супр. ф-но; мелодекламації «Далекій Україні», «Дума»; «Скорбна мати», сл. П. Тичини і «Тополя», сл. Т. Шевченка; «Човен хитається» для ф-но, «Українські мелодії» для інструментального квартету; нову редакцію «Української Різдвяної увертюри» за мотивами колядок для симфонічного оркестру; присвячені внукам «Вальс Андрійка» і «Вальс Роми», також колядки для ф-но: «Бог ся раждає», «Дивная новина», «Щедрий вечір», «Добрий вечір тобі», «На небі зірка», «Небо і земля», «Нова радість стала», «Во Вифлеємі», «Возвеселімся», «Вселенная веселися» та ін.

Рецензії: «Концерт українського наддніпрянського хору під керівництвом П. Свеєвського у Львові // Діло.— 1926.— 19.X.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Руслан.— 1913.— № 83; Діло.— 1914.— № 18, 21; Неділя.— 1911.— № 43; Боян.— 1929.— № 1; Василь Безкоровайний // Боян.— 1929.— № 2—3; Композиторський вечір В. Безкоровайного // Подільський голос.— 1929.— № 4, 5; Укр. музика.— 1938.— № 2; Звіт Львівського Бояна за 1908—1909.— Львів, 1909; Вийшли твори В. Безкоровайного // Муз. вісник.— 1921.— № 1; Листи В. Безкоровайного до Я. Ярославенка // ЛНБ, ВР, ф. 147, п. 8; Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964.— № 286, 303, 503, 1179, 1414; Крушельницький Мар'ян. Спогади, статті.— К., 1969.— С. 127—128; Гальченко В. Відвідини у композитора // Свобода (США), 1960, № 53; Лисак О. Одне жертовне життя // Свобода.— 1960.— 18.VIII; Федорук О., Фіголь Р. Ліричною струєю надиханий // Вільне життя.— 1970.— 19.VI; Крайнюк А. Призабутий композитор // Наша культура (Варшава).— 1978.— січень, № 4, 5; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 174, 443, 446, 475; Бризгун-Соколик О. Василь Безкоровайний. Спогади про нього // Свобода (США), 1983— 3.VIII; Bezkorowajnyj Wasyl // Encyclopedia of Ukraine.— Toronto; Buffalo; London, 1985.— T. 1.— P. 216.

Рецензії на виставу «Червона Шапочка»: «Червона Шапочка» на сцені в Торонто // Гомін України.— 1965.— 5.VI; Мама (Соколик О.) «Червона Шапочка» в Гамільтоні // Наша мета (США).— 1965.— 10.VII; Семенюк О. Оперета «Червона Шапочка» в УМІ в Нью-Йорку // Свобода.— 1972.— 18.VII.

БЕРЕЖНИЦЬКИЙ Богдан (нар. 15 серпня 1887, Львів — пом. 30 грудня 1965, Відень) — віолончеліст і педагог. Навчався у Львівській і Лейпцігській консерваторіях (з 1909 р., клас проф. Ю. Кленгеля). У 1908—1917 рр. соліст оркестру Давоє, Бод-Емеро в Німеччині, в оркестрі О. Недбала у Відні, згодом концертмейстер віденської «Фольксопер». Гастролював у Німеччині, а також у Відні, Трієсті. 1914 р. виступав на Шевченківському концерті у Відні (разом із скрипалем Р. Придаткевичем, співаками Р. Любинецьким та О. Носалевичем).

У 1919—1924 рр. він професор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Водночас працював в оркестрі львівської Опери. У 1923 р. спільно з В. Барвінським та Р. Придаткевичем здійснив концертне турне по Га-

личині, де виконував твори Бетховена, Глазунова, Боккеріні, Регера, а також українських композиторів — Барвінського, Н. Нижанківського, Лисенка, Косенка, Людкевича.

На львівські концерти Б. Бережницького (1924—1929) відгукнувся рецензіями С. Людкевич, який у газеті «Діло» (1924, № 105) писав: «Від самого початку концерту, починаючи з глибокої та романтично закрашеної бетховенської сонати та граціозного концерту Боккеріні, п. Бережницький зразу притягнув до себе кожного любителя музики. Гарний, м'який і спокійний тон, без усякого фальшивого сентименталізму, глибша думка у проведенні загальної лінії; при тім багата скаля колористичних нюансів і бездоганної техніки — такі головні прикмети, якими підбиває артист кожного музикального слухача».

У 1929 р. спільно з В. Барвінським здійснив концертну подорож по Україні — Київ, Харків, Одеса, Дніпропетровськ. Про цю поїздку В. Барвінський писав пізніше у статті «Враження з побуту на Україні» (Новий час, 1929, № 38—74). А. Гнатишин у спогадах про Б. Бережницького писав: «В українському музичному мистецтві Бережницький і Барвінський були нерозлучними приятелями, творцями. Все, що Барвінський скомпонував для віолончелі, Бережницький, як знавець цього інструмента і великий педант, докладно опрацьовував твір. Він зміняв та уліпшував фразування, пальцівки, стакатто, легато; поширював каденції і т. п.» (Християнський голос.— 1966.— 6 лют.).

У репертуарі Бережницького були постійно твори В. Барвінського: Ноктюрн, Колискова, Мелодія, Варіації на українську тему, Мала сюїта, Думка, Соната. Разом із піаністкою Д. Каранович популяризував українську музику у Відні.

У післявоєнний час Бережницький був першим виконавцем творів А. Гнатишина (Думка, Гумореска, Канцона, Коляда, Колискова). Гастролював з концертами у містах Австрії, Німеччині.

З 1928 р. аж до виходу на пенсію Б. Бережницький працював в оркестрі віденської Опери. Займався педагогічною діяльністю.

Бібл.: Людкевич С. Концерт челіста Б. Бережницького // Діло.— 1924.— № 105; його ж. Музичний вечір Б. Бережницького і В. Барвінського у Львові// Діло.— 1929.— № 226; Барвінський В. Враження з побуту на Україні.— Новий час.— 1929.— № 44; Гнатишин А. Пам'яті Богдана Бережницького // Християнський голос.— 1966.— 6 лют.

БЕРЕЗОВСЬКИЙ Володимир (нар. 1882, Львівщина — пом. 1956, Згожелець, Польща) — диригент і композитор. Навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Працював диригентом хорів «Бандурист» у Львові (1908—1911, 1920—1925) та «Боянів» у Перемишлі (1911—1914) і Тернополі (1931—1938), а згодом інспектором Тернопільського обласного відділу культури з питань хорової культури та музейної справи (1940—1941). Зі своїми хорами брав участь у концертах пам'яті Т. Шевченка, І. Франка, у фестивалях української пісні.

Твори: «Якби мені, мамо, намисто» для міш. хору з ф-но, сл. Т. Шевченка (1923, Літогр.), «Баркарола» («Як шумно филя грає») для жін. хору з ф-но, сл. Б. Лепкого (1924), «Ой люлі, смутку» для міш. хору, сл. П. Карманського (1925), «Пори року» для міш. хору.

Бібл.: Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964; Біографічна довідка про В. Березовського // ДАЛО, ф. Р-145, оп. 1, спр. 78; Остап'юк Б. Давній Тернопіль // Шляхами золотого Поділля.— Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1983.— Т. 3.— С. 740—761.

БІЛИКОВСЬКИЙ Іван (нар. 8 жовтня 1846, с. Бабин, тепер Самбірського р-ну Львівської обл.— пом. 1922, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — диригент, композитор і музичний діяч. Закінчив у Самборі гімназію (1870), згодом Станіславівську вчительську семінарію, де навчався музики і диригентської справи. У 1872—1875 рр. навчався гармонії та композиції у проф. Франца Єдлічки. Працював диригентом учнівських хорів Самбірської (1867—70) і Станіславівської (1876—1884) гімназій, з 1884 — учителем співів та музики у школах Станіславова, з 1898 у Львівській учительській семінарії. Був засновником станіславівського хорового товариства «Боян», першим його диригентом (1894—1898) та членом правління Львівського «Бояна» (1903—1914); з 1903 р.— член правління «Союзу співацьких та музичних товариств».

Довголітній організатор диригент хорів Шевченківських концертів у Станіславові і Львові, для яких і писав музичні твори, переважно на сл. Т. Шевченка. Автор підручників із музики для шкіл.

Твори: «Гамалія» — чол. хор, 1901.— (Друк.); «Думи мої» для міш. хору, 1911.— (Друк.); «Ой, гляну я, подивлюся», «Ой три шляхи широкії», «Сонце заходить» — усі на сл. Т. Шевченка. «Річенька» («Чом, річенько домашняя») для чол. хору, сл. Я. Головацького (1899), твір присвячений М. Волошину; «Многая літа» («Сотвори, Господи, многая літа») для чол. хору; 1898.— (Друк.). «В'язанка українських пісень» для міш. хору (зміст: «Ой сама я, сама пшениченьку жала», «Одна гора високая», «Ніхто не винен, тільки я», «Ой на горі там женці жнуть», «Праця єдина з неволі нас вирве» (Друк.).

Збірник «Пісні весільні» для міш. хору з ф-но (зміст: «Боже, благослови», «Журилася, журилася, а тепер не буду», «Як єм собі погадала», «Папірноє дерев'ятко»).— (Друк.).

Церковні хори: «Яко беззаконіє моє» — для міш. хору (1900); «Молитва» («Серце чисто сожиди во мні, Боже») — для міш. хору і солістів, 1907 — (Друк.); зб. «Великопостні пісні» для міш. хору (зміст: «Благообразний Йосиф», «Уже судді рішают», «Претерпівий за нас страсти», «Нині миру єсть спасеніє»); збірник коляд для дит. хору або жін., також чол. з ф-но, 1909 (зміст: «Бог предвічний», «Согласно співайте», «Возвеселімся», «Вселенная, возвеселися», «На небі зірка», «Дар нині пребагатий», «Нова радість стала», «Христос родився», «Ой, дивна, дивна»; щедрівка «В галицькій землі новая зоря») — (Друк.).

«Попурі з народних пісень для струнного квартету» (1905, рукопис, ЛНБ, ВР). «Ревуха» — народна пісня для тріо (рукопис ЛНБ, ВР, рук.).

Підручники з музики: Учебник співу.— Львів.— 1890.

Статті І. Біликовського: Опера та її розвій // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 14—17; Порфирій Бажанський // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 65—73.

Бібл.: З а р и ц ь к и й Р. Іван Біликовський // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 63—65; П о л є к В. Біликовський Іван // Архіви України.— 1969.— № 6.— С. 104—105; М е д в е д и к П. Біликовський Іван // Шевченківський словник.— К., 1976.— Т. 1.— С. 70; Історія укр. музики.— К., 1990.— Т. 3.— С. 119, 130, 330, 331, 334; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 128—138.

БОБИКЕВИЧ Остап (нар. 4 листопада 1889, с. Слобідка, тепер Стрийського р-ну Львів. обл.— пом. 19 липня 1970, Мюнхен, Німеччина) — піаніст і композитор. Працював інженером лісообробної промисловості на Львівщині і в Польщі. Від своєї професії узяв псевдонім «Тирса Орест» (Tyrsa Orest), яким підписував окремі музичні твори. З дитинства жив у Стрию, де вчився грати на фортепіано, згодом учився музики у Львові. У 30—40-х рр. виступав як піаніст на концертах у Львові й Перемишлі, а також авторських — за участю співаків і музикантів групи «Богема» (М. Сабат-Свірська, В. Балтарович та ін.). З 1950 р. жив на еміграції в Німеччині.

Твори: солоспіви для голосу в супроводі ф-но — «Айстри», сл. Н. Кибальчич; «Коли б я мала», сл. Б. Лепкого; «Не тополю високую», сл. Т. Шевченка; «Нехай сніги лежать», сл. О. Олеся; «Останні квіти»; «Ох, розкрилися троянди червоні», сл. Лесі Українки; «У день

розкішний», сл. О. Бобикевича; «Цвітуть квітки», сл. Б. Лепкого; «Ще ласкавіш у полях вечірнє сонце грає», сл. М. Філянського (всі рукописи у ЛНБ ВР); «Думи мої», «І небо не вмите», сл. Т. Шевченка. Tyrsa Orest. «Pieśni moje» [«Пісні мої»] для голосу з фортепіано.— Zeszyt 2.— Warszawa (1936): «Po latach», sł. L. Statta, «We snach przychodzisz do mnie», sł. St. A. Naskowskiego; «Umiłowattem te kwiaty», sł. St. A. Naskowskiego; «Розвивайся ти, високий дубе», сл. І. Франка.

Твори для фортепіано: «Українська рапсодія», «Балада», прелюдії та ін.

Був автором і хорових творів.

Бібл.: Д и т и н я к М. Українські композитори // Біо-бібліографічний довідник.— Едмонтон, 1986.— С. 23.

БОЖЕЙКО Володимира (нар. 15 травня 1897, с. Рокитне, тепер Яворівського р-ну Львів. обл.— пом. 13 серпня 1955, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — піаністка і педагог. 1915 р. закінчила музичну школу ліцею Руського інституту для дівчат у Перемишлі (клас ф-но Ольги Окуневської).

У газеті «Діло» (1912, 14 червня) С. Людкевич писав про талант молодої піаністки: «В. Божейко чарувала ніжністю удару і фразування, та взагалі геть-геть понад дитячий вік розвинутою самостійною музикальністю».

У цьому ж часописі (1913, 7 червня) Станіслав Людкевич відзначав: «В. Божейко відіграванням мендельсонівської концертної фантазії фа-дієз-мінор і його «Пісні без слів» ля-мінор являлась у кожному напрямі феноменом, не то скінченою піаністкою, не то вундеркіндом, в якої грає усе: удар, техніка, фразування і педалування, загальне зрозуміння будови твору і думок композитора, коротко все те, що становить прикмети доброї школи і музикально-піаністичного таланту, зійшло, мов щось побічного, на другий план, а над усім тим піднімається лише чиста, непорочна духовна краса і поезія, якої ніяка наука дати не в силі та яка уважається лише Божим даром об'явлення чи інтуїції».

На Шевченківському концерті в Перемишлі 1914 р. Божейко виконувала «Рондо» Шопена, «Прелюд» Вагнера-Ліста, «Мазурку» Чайковського.

У 1915—1922 рр. В. Божейко навчалася у Віденській консерваторії (клас ф-но проф. Е. Зауера), а потім у «Meisterschule». Згодом працювала професором цієї ж консерваторії. Виступала з концертами у Відні, Грацу, Празі, Львові, Перемишлі та інших містах Галичини. Брала участь у вечорах, присвячених пам'яті І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка та ін. У концертах з нею виступали відомі українські співаки Модест Менцинський, Олександр Носалевич, Орест Руснак, Михайло Голинський, Марія Сокіл, Анда Остапчук.

Віденська газета «Українське слово» (1921, 9 травня) писала про її виступ у «Koncerthaus»: «В. Божейко виконувала твори Баха, Бетговена, Шумана, Шопена, Ліста, Барвінського з великою музикальністю і технікою». Віденські концерти В. Божейко у 1922—1926 рр. відбувалися з тріумфом. Місцева преса називає гру піаністки «хвилинами великої втіхи», підкреслювала, що вона відзначалася «високою артистичною інтерпретацією творів і прекрасною технікою». У цих концертах вона популяризує і українські твори: «Елегію» і «Українську рапсодію» М. Лисенка, твори С. Людкевича, В. Барвінського.

У вересні 1921 р. В. Божейко гастролювала у Львові. Зіграла твори Брамса, Бетговена, Баха, Ліста та різні новітні мініатюри. Через два роки знову виступила у Львові. Тоді в її програмі були «Друга українська рап-

Хор «Першої артистичної прогульки» в Галичині. 1889 р.
Сидять (зліва направо): Іван Гриневецький, Кирило Студинський, Володимир Садовський, Осип Дрималик, Євген Купчинський (за цитрою), Карло Штоль (піаніст); стоять (зліва направо): Антін Крушельницький, Богдан Курп'як, Іван Давкша, Микола Левицький, Остап Нижанківський (диригент), Зенон Кирилович, Юліан Гумецький, Йосип Партицький

Оперна студія Товариства ім. Івана Котляревського у Львові. Після вистави опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. 1905 р.

содія» М. Лисенка, «Карнавал» Р. Шумана, «Маріонетки» Ед. Польдоні, «Капріччіо» А. Аренсфельда, «Колискова» ре-бемоль мажор Шопена та ін. У 1924 р. Божейко відвідала Львів і Перемишль, де разом із співаком М. Голинським узяла участь у Шевченківських концертах. Наступного року в концерті пам'яті Шевченка у Празі вона грає «Похорон»» і «Тарантелу» Ліста, «Пісню до схід сонця» С. Людкевича і «Прелюд» фа-дієз мажор В. Барвінського. Тут же акомпонувала співакові М. Менцинському, який відспівав «Як почуєш вночі» Д. Січинського, «Черемоше, брате мій», «Підувтечу» С. Людкевича та ін.

Через сімейні обставини В. Божейко залишила працю у Відні, повернулася 1926 р. до Галичини, обійняла посаду педагога по класу ф-но у Перемишлі, а пізніше у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Провела 1926 р. концертне турне в Перемишлі, Львові, Станіславові, а згодом дала звітні концерти з оновленою програмою у Коломиї, Тернополі, Стрию, Ярославі, Добромилі, Кам'янці Струмиловій. Оцінюючи успіхи піаністки, С. Людкевич підкреслював у «Ділі» (1931, 20 лютого): В. Божейко «показала своїм і чужим досягнення нашої культури», «піаністка піднялася до тої висоти, до якої можуть піднятись лише піаністки-концертанти великого стилю».

Високо оцінювала велике і неповторне мистецтво В. Божейко і польська музична критика. Газета «Głos Przemyski» (1926, 12 жовтня) підкреслювала: «В. Божейко, піаністка, має прекрасне фразування, барвистість звукового удару, дуже гарне стилізування... Талант цієї артистки переливається у всій красі однаково як у фантазії і глибині, так і в бравурному репертуарі».

У 1940—1945 рр. В. Божейко працювала в Перемишлі, а з 1946 р. концертмейстером капели «Трембіта», пізніше — у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. Виховала чимало учнів, зокрема Марію Вишницьку, Ярославу Поповську.

Бібл.: Рецензії С. Людкевича на концерти В. Божейко: Концерт В. Божейко, Корецької і Рибчака // Вперед.— 1920.— № 192; Фортепіанний вечір В. Божейко // Діло.— 1923.— № 143; Фортепіанний вечір В. Божейко; Концерт М. Голинського // Діло.— 1924.— № 214; Концерт В. Божейківни в Перемишлі // Діло.— 1926.— № 226; Концерт Анди Остапчук і В. Божейко // Новий час.— 1927.— № 115; Фортепіанний концерт п. В. Божейко в Перемишлі // Діло.— 1931, № 31; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 431, 433, 436, 444, 494.

БОРКОВСЬКИЙ Пантелеймон (Панталеон) (нар. 8 серпня 1824, с. Катине, тепер Старо-Самбірського р-ну Львів. обл. — пом. 1 квітня 1911, Живець, Польща) — оперний та камерний співак (бас). На сцені виступав під ім'ям «Леон». Закінчив юридичну освіту. 1853 р. дебютував у Львові. У 1853—1855 рр. навчався вокалу в Німеччині, співав у театрах Амстердама і Вроцлава (1855—1856), Кракова (1856—1857, 1866—1867), Тарнова (1857) Великого театру у Варшаві (1857—1859, 1872), Відня (1871); дебютував 1857 р. у партії Кардинала («Дочка кардинала» Галеві). Влітку 1856 р. у складі Краківського театру гастролював у Відні. П. Борковський мав широкого діапазону голос і добру дикцію; у своєму виконавстві виражав особливості «німецької вокальної школи». Був найкращим інтерпретатором в операх Майєрбера партій Марселя («Гугеноти»), Бертрама («Роберт Диявол»), Дон Педро («Африканка»), Захарія («Пророк»).

У 1859—1860, 1872—1880 рр. співав у львівському Міському театрі партії офіцера («Грабіна» Монюшка), Дона Педро («Африканка» Майєрбера), Де Сільви («Ернані» Верді), Базіліо («Севільський цирульник» Россіні), Оровеза і Рудольфа («Норма» і «Лунатичка» Белліні) та ін. У складі львівського Міського театру гастролював у Кракові (1875, 1877, 1879). Серед інших його партій: Стольник і Гервацій («Галька» і «Verbum Nobile» Монюшка), Каспар, («Вільний стрілець» Вебера), Спарафучіле («Ріголетто» Верді).

П. Борковський виступав на концертах у містах Австрії, Німеччини, Нідерландів, Польші (арії з опер, романси).

Брав участь в українських концертах, зокрема в Шевченківських (Львів, Добромиль, 1865), був солістом українського хору студентів Львівської семінарії у 1880—1882 рр. (з О. Мишугою і Ю. Закревським); в чол. хорі у Львові під керуванням Анатоля Вахнянина і Степана Цетвинського (15 осіб). У їх концертах 1882 р. у Львові та Бродах — з українського репертуару були «Квіте мій весняний» і «Прощання» Вербицького, «Наш рай» Вахнянина, «Ой чого ти почорніло» Лисенка, «Соловейко» Кропивницького.

Бібл.: В пам'ять Шевченка // Правда.— 1873.— № 3; S o w i ń s k i A. Słownik muzyków polskich.— Paryż, 1874; P ę p ł o w s k i S. Teatr polski we Lwowie (1780—1881).— Lwów, 1889.— T. 1; K r z e s i ń s k i S. Koleje życia.— Warszawa, 1957.— S. 405, 413, 418—419, 474; Słownik muzyków polskich.— Kraków, 1964.— T. 1.— S. 49; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 59.

ВАХНЯНИН Богдан (нар. 16 листопада 1886, Стрий Львів. обл.— пом. 18 січня 1940, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — композитор, диригент, педагог. Небіж композитора Анатоля Вахнянина. Навчався у Стрийській гімназії. 1909 р. закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (клас ф-но М. Криницької), теорії музики і композиції — А. Вахнянина та С. Людкевича. Працював учителем української і польської мов, співу та музики в Українській академічній у Львові (1910—1912) та Перемишльській (1912—1925) українській гімназіях, був педагогом і директором Перемишльського музичного інституту (1924—1926, вів клас історії музики). Диригент учнівського хору української гімназії та учительської семінарії у Перемишлі. У 1924—1925 рр.— диригент Перемишльського «Бояна». З цими хорами брав участь у вечорах-концертах, присвячених Т. Шевченку, М. Шашкевичу, І. Франку, Г. Цеглинському; в їх репертуарі твори Лисенка, Вербицького, Людкевича, Ф. Колесси, Січинського та написані ним власні твори.

З 1926 р. Б. Вахнянин працював учителем гімназії та диригентом «Бояна» у Стрию, а з 1929 р. знову в Українській академічній гімназії у Львові (до 1932 р.), керував чоловічим хором «Бандурист».

Перші композиції — обробку народної пісні «Жучок» для міш. хору і фортепіанні етюди — Б. Вахнянин написав у Стрию, будучи учнем шостого класу гімназії. Згодом написав низку творів на сл. Т. Шевченка для традиційних щорічних вечорів пам'яті поета, які виконували переважно його хори. Солоспіви композитора були в репертуарі співачок Ольги Дмитраш, Іванни Синенької-Іваницької, Марії Сабат-Свірської.

Твори: музичні картини на тексти уривків із поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка: «Титар» для чол. та міш. хорів, соліста й оркестру (част. 1. «У гаю, гаю»; част. 2. «Напад конфедератів», 1906) і «Лебедин» для міш. хору з ф-но (1937). «Попелюшка».— оперета-казка на

три дії [незавершена, 1930-і рр.]; «Орися» — оперета на власне лібрето; «Український вертеп» (1933); «Буря на озері» — ораторія для двох чол. хорів і одного жіночого з оркестром або 2-х ф-но, сл. І. Манджури.

Хори: «Дума» для міш. хору з ф-но з «Невольника» Т. Шевченка з присвятою А. Вахнянинові (1905); «У перетику ходила» для міш. хору, сл. Т. Шевченка; «Садок вишневий» для міш. хору, сл. Т. Шевченка; «Хор бурлаків» для чол. хору (1906), «Гей, на бій!» для чол. хору, сл. Хр. Алчевської (1910); «Червоний бенкет» для хору (1919); «Пісня життя» для міш. хору з ф-но, сл. Н. Німентовської; «Рвіть усі хрести з землі» для міш. хору.

Солоспіви: «Плач Яреми» для голосу з ф-но (уривок із музичної картини «Титар» із «Гайдамаків» Т. Шевченка (1907); «Сирітка» і «Соловейко», сл. П. Грабовського (1921); «В мене серце до любові» для голосу з ф-но, сл. В. Кулика (1928); «Ляля» для голосу з ф-но, сл. С. Чарнецького; «Молитва» для баса з ф-но, сл. В. Масляка; «Над колискою» для сопрано з ф-но; «Ридали всі струни» для голосу з ф-но; «Як тихо, глухо» для голосу з ф-но; «Bywaj mi zdrowa» для голосу з ф-но; дует Оксани і Яреми з музичної картини «Гайдамаки» Т. Шевченка (1934).

Обробка нар. пісні «Жучок» для міш. хору.

Твори для ф-но, «Веснівка»; «Думка і Козак», «Козак» — (1900), «Думка і Коломийка» (1905), «Marsche funebre» (1905).

Пісенники: «На Шевченкові роковини», для дитячого хору. Аранжировка Б. Вахнянина.— Львів, 1914; «Закувала зозуленька»: З руховими вправами для дітей на сл. В. Щурата (Львів, 1938); «Танцювала риба з раком» (Львів, 1939); «Альбом стрілецьких пісень». Співаник для хорів міш. чол. і дит. Гармонізував і уклав Б. Вахнянин.— Львів, 1937; «Дітвора співає», сл. В. Щурата.— Ч. 1, 2.— Львів, 1936.

Стаття: Шевченкове свято у Львові // Діло.— 1913.— № 60.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Руслан.— 1906.— № 133; Діло.— 1910.— № 60; 1914.— № 68; Муз. вісник.— 1921.— № 1.— С. 11; Боян.— 1929.— № 7.— С. 76; 1930.— № 2.— С. 65; № 3.— С. 42; № 4—5.— С. 65; № 6—7.— С. 75.

Звіт дирекції Української академічної гімназії у Львові за 1909—1910 рр.— Львів, 1910; Звіт дирекції Української гімназії у Перемишлі за 1912/13, 1913/14 рр.— Львів, 1913, 1914; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 129; Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964.— № 1, 48—50, 199—203; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 174, 427, 474; Історія укр. музики.— К., 1990.— Т. 3.— С. 331.

ВІТОШИНСЬКИЙ Модест (нар. 1 січня 1856, с. Нижня Вовча, тепер Старосамбірського р-ну Львів. обл.— пом. 12 серпня 1901, Київ) — камерний співак (баритон). Брат актора і співака театру «Українська бесіда» Антона Вітошинського. У 1880—1882 рр. навчався вокалу у Львівській консерваторії (клас В. Висоцького). Виступав на концертах у Львові (1873—1892) й Києві (1893—1900). Соліст та член управи чол. хору «Торбан» під керівництвом А. Вахнянина у Львові (1880—1883), хорів товариств «Лютня» (1884— 1890) і «Боян» (1891—1892). На окремих концертах, зокрема присвячених Т. Шевченку, співав із С. Крушельницькою, П. Борковським, М. Левицьким (у дуетах, квартетах або як соліст хору). У 1892 р. разом із ними у складі хору «Львівського Бояна» виконував у здвоєному квартеті вперше «Один у другого питаєм» Д. Січинського на сл. Т. Шевченка (диригент Д. Січинський), IV сцену з опери «Купало» А. Вахнянина, в'язанки нар. пісень Д. Січинського і Г. Топольницького. У його концертному репертуарі були арії з опер «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Купало» А. Вахнянина, з оперет — «Інвалід» В. Матюка, «Підгіряни» М. Вербицького; романси М. Лисенка, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Д. Січинського, П. Чайковського.

Бібл.: Шевченків концерт у Львові // Діло.— 1888.— № 47; Концерт т-ва «Лютня» // Червона Русь.— 1890.— № 61; Некролог // Діло.— 1901.— № 210.

ВІТОШИНСЬКИЙ Осип (нар. 30 червня 1838, Косів, тепер Ів.-Франків. обл.— пом. 24 січня 1901, с. Денисів, тепер Козівського р-ну Терноп. обл.) — диригент, педагог, священик. Навчався у Чернівецькій, Самбірській

і Перемишльській гімназіях. У Перемишлі здобув практичні знання з музики у вчителів і диригентів Людвига Седляка і Франтішка Лоренца, співав під їх керівництвом у гімназіяльному і кафедральному церковному хорах. 1864 р. закінчив Львівську духовну семінарію, де поглибив музичні знання у педагогів Івана Ціпановського та композитора Івана Лаврівського. У 1863—1864 рр. був диригентом студентського хору семінаристів.

Працюючи священиком, став одним із перших організаторів і диригентів селянських хорів у Галичині, які співали з нот: у Зарваниці (1865—1868) й Денисові (1868—1900) на Тернопільщині. Щорічно хор О. Вітошинського давав у Денисові п'ять—шість концертів, зокрема присвячених пам'яті Т. Шевченка, М. Шашкевича, Ю. Федьковича, а також після завершення весняних та жнивних робіт. З 1875 р. хор виступав у сусідніх селах, у 1880—1890 рр.— у Золочеві, Львові, Тернополі, Микулинцях, Копичинцях, Станіславові, Бережанах, Коломиї, Струсові, Бучачі, Теребовлі; брав участь у концерті на Крайовій етнографічній виставці в Тернополі 1887 р. Про успіхи хору О. Вітошинського широко подавала львівська преса, добре слово про нього сказали І. Франко у варшавській газеті «Prawda» (1885, № 6) та журналі «Край» (1887, № 27) і чеський етнограф Франтішек Ржегорж у пресі Праги. Львівська газета «Діло» (1885, 24 вересня) відзначала: «Голос денисівських солов'їв чарував присутніх, довго ще друг другові розповідати буде в околиці, як солов'ї з Поділля приспівують... Копичинці ще не чули звіку такої чарівної мелодії».

За час діяльності хору в його репертуарі було близько ста творів. Серед них «Услиш глас мой» Д. Бортнянського, «Пісня прощальна», «Цвіти мої весняні», «Осінь», «Річечка» І. Лаврінського, «Серенада», «Заповіт», «Хор косарів», «Весна вже наспівала» М. Вербицького, «Туга» і «Помарніла наша доля» А. Вахнянина, «Руська дума» М. Рудковського; згодом — «Верховина», «Учітеся, брати мої», «Було колись на Вкраїні» М. Лисенка, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Над Прутом у лузі» С. Воробкевича, «Де Русь живе» В. Матюка, «Гуляли» і «Минули літа молодії» О. Нижанківського, обробки народних пісень. Із зарубіжних авторів хор співав твори Бетговена, Гайдна, Моцарта та ін.

Маючи на меті поширення хорового співу в селах Галичини, О. Вітошинський утримував у 1884—1890 рр. в Денисові дворічну школу диригентів, в якій вів курс теорії музики, сольфеджіо й диригування. Випускники школи працювали диригентами хорів у Бережанах, Тернополі, Печеніжині, Краківці, місті Оліфанті (США) та ін. Хор Вітошинського спочатку був чоловічий. У 1880-х рр. диригент вів два хори — чол. і міш.; окремо в 1884—1889 рр. чол. хор учнів своєї школи диригентів (12 осіб), деякий час мав хор хлопчиків.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Obergymnasium... [Звіт за 1857—1858].— Перемишль.— 1858; Діло.— 1883.— № 24; 1884.— № 9, 10, 11, 12, 28, 34, 137, 142, 144; 1885.— № 1, 3, 11, 21—22, 82—84, 100, 101; Од о. Вітошинського : [Відкриття школи співу хорального] // Діло.— 1884.— № 92; Діло.— 1886.— № 26; 1887.— № 44, 137; 1888.— № 26, 102, 104; 1895.— № 67; Новий пролом.— 1886.— № 301; Слово.— 1880,— № 125; 1885.— № 106; Руслан.— 1913.— № 81—82; ЦДІА України у Львові, ф. 451, оп. 2, спр. 448, арк. 59. Студентські справи // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 1054, арк. 32. 137.

Йосип Вітошинський. Некролог // Діло.— 1901.— № 10; Стріха І. Пок[ійний] о. Вітошинський // Діло.— 1901.— № 17; Головка Г. Селянський хор у Денисові // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904; Зарицький Р. Осип Вітошинський // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1907; Лисько З. Іван Лаврінський // Українська музика.— 1938.— № 1; Блажкевич І. Перший селянський хор у Денисові // Народна творчість та етно-

графія.— К.,— 1966.— № 3; Сім'я Г. У Денисові, на майдані // Вільне життя.— 1988.— № 189; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 9, 357—358.

ВІТОШИНСЬКИЙ Ярослав (нар. 1869, с. Глибока, тепер Богородчанського р-ну Ів-.Франків. обл.— пом. 1939, Львів) — хоровий диригент і педагог. Небіж диригента О. Вітошинського. Закінчив Віденський університет (1892), там же навчався музики. У 1901—1930 рр. працював диригентом чол. хору учнів та вчителем музики Української академічної гімназії у Львові. Щорічно хор гімназистів брав участь у Шевченківських та ін. громадських концертах. У репертуарі його хору кантати на слова Т. Шевченка «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, «Кавказ» С. Людкевича, «Хустина» Г. Топольницького; чол. хори «Заповіт» Г. Гладкого. «Гомоніла Україна» С. Воробкевича. «Сонце заходить» Д. Роздольського, «Садок вишневий» Я. Ярославенка, а також «Вечорниці» П. Ніщинського, «Зелений гай» Я. Лопатинського, «Даремне, пісне» Д. Січинського, твори О. Нижанківського, С. Людкевича, В. Барвінського, Шуберта, Бетговена, Гріга. Учнями Я. Вітошинського в гімназії були артисти Мар'ян Крушельницький, Фауст Лопатинський та співаки І. Бобанич, В. Соловій. У 1903—1906 рр. Вітошинський — член управи і диригент «Львівського Бояна».

Твори: гармонізації народних гаївок «Молода ворітнице», «Соловію — пташку, пташку», «Заяньку», «А на церкві хрест», «А вже весна скресла», «Ой, зацвили фіялоньки, зацвили», «Питалася мати дочки», «Ой зацвили фіялоньки в неділю» // Ягілки. 65 мелодій на 2 голоси. Зладив Ол. Бариляк.— Львів, 1932.— С. 4, 6, 33, 37—38, 39, 42, 54, 56, 57.

Бібл.: Волошин М. Хор учнів академічної гімназії у Львові // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1907.— С. 75—78. Вітошинський Я. Спомини моїх прогульок // Наша Батьківщина.— 1937.— № 6, 7—8, 10.

ВОЛОШИН Михайло (нар. 1877, с. Ролів, тепер Дрогобицького р-ну Львів. обл.— пом. 29 липня 1943, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — диригент, співак (ліричний тенор), музично-театральний критик. Закінчив 1906 р. юридичний факультет Віденського ун-ту, працював адвокатом. Навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас Галини Ясеницької). З 1898 р. пов'язаний з діяльністю «Львівського Бояна» (член правління, жюрі конкурсів, у 1903—1913 рр.— диригент хору); у 1912—1914 рр. соліст-співак та диригент «Бандуриста», з 1903 р.— член Союзу співацьких і музичних товариств. У 1902—1903 рр.— соліст вистав театру «Українська бесіда» (виконавець партій в операх «Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського); у 1904—1907 — соліст вистав драматичної та оперної студій при «Львівському Бояні» і Товаристві драматичному імені І. Котляревського у Львові. У 1900—1914 рр.— організатор і учасник (співак, диригент) Шевченківських та інших музично-декламаційних концертів у Львові, Дрогобичі, Стрию, Кракові та інших містах Зах. України і Польщі, де виконував твори С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, Д. Січинського, українських та західноєвропейських композиторів, інколи в ансамблі із Соломією та Ганною Крушельницькими, Філоменою Лопатинською та ін. Деякий час працював у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові.

1903 р. брав участь у ювілейному концерті М. Лисенка у Львові, був у складі делегації від Галичини на похороні композитора в Києві 1912 р.

М. Волошин — автор музичних творів на слова Т. Шевченка. У 1901—1939 рр. у львівській пресі писав рецензії на вистави українського театру в Галичині та концерти «Бояна».

Дискографія: Співає М. Волошин «Ах де той цвіт» і «Стоїть гора високая», Х-562038/39; «Я не кляв тебе, о зоре» і «Розвійтеся вітром», сл. І. Франка, Х-562040/41 (фірма «Зонофон», 1911).

Твори: на сл. Т. Шевченка «Ой гляну я, подивлюся» для голосу з ф-но (1905), «Чого мені тяжко» для чол. хору (1909); для міш. хору (1911).

Статті: Вищий музичний інститут у Львові // Альманах музичний... на рік 1904.— С. 102—104; Львівський Боян // Ілюстр. муз. календар.— 1904.— С. 103—111; Сегорічна артистична прогулька музичного гуртка «Академічної громади» // Ілюстр. муз. календар.— 1906.— С. 63—64; Хор учнів Академічної гімназії у Львові // Ілюстр. муз. календар.— 1907.— С. 75—78; Густав Малер і його VIII симфонія // Діло.— 1910.— № 216, 217; Густав Малер // Неділя.— 1911.— № 22. С. 4—6; Модест Менцинський у світлі німецької музичної критики // Неділя.— 1911.—№ 47.

Рецензії: Вечорниці в пам'ять 40-х роковин смерті Т. Шевченка // Діло. 1901.—№ 47; Шевченкове свято в гімназії у Львові // Діло.— 1904.— № 59; З концертного залу: [про хор «Бандурист»] // Руслан.— 1906.— № 137; Концерт нашої землячки, артистки-співачки Марії Сіяк // Діло.— 1907.— № 101; «Наталка Полтавка» серед наших робітників // Діло.— 1908.— № 260; «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера; Модест Менцинський // Діло.— 1910.— № 95; Попис елевів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка // Діло.— 1911.— № 78; «Роксолана» Д. Січинського // Діло.— 1912.— № 37; Менцинський у Стрию // Діло.— 1912.— № 134; З театру: [«Троянда Стамбула» Фаля] // Громадський вісник.— 1923.— № 30; Концерт М. Менцинського // Діло.— 1924.— № 157.

Бібл.: Людкевич С. Концерт «Бандуриста» // Діло.— 1906.— № 246; Діло.— 1914.— № 21, 28; Нове слово.— 1912.— № 50; Людкевич С. У 40-річчя Львівського Бояна // Діло.— 1932.— № 51, 52, 53, 54; Наші дні.— 1943.— № 15 [Некролог]; Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964.— № 53, 54, 287, 528; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 174, 333, 335, 370, 425, 474.

ВОЛОШКО Степан (псевд. **ВІДМАН, ВОЛОШКА**) (нар. 15 березня 1853, Жовква, Львів. обл.— пом. 4 грудня 1928, Варшава) — актор, оперний і камерний співак (тенор), педагог. 1871 р. закінчив Українську академічну гімназію у Львові.

Співав у 1869—1871 рр. у хорі Ставропігійської бурси. У 1877—1878 рр. учився співу в Я. Добрського (Варшава), вокальній студії у Парижі (у Г. Сорігліï) та Відні (у Й. Гансбахера). У 1874—1877 рр. виступав як драм. актор — комік та співак в оперетах, що їх ставили театри Львова (1874), Кракова (1874—1876), Любліна (1876—1877), Варшави (1877).

Дебютував 1878 у Великому театрі у Варшаві в партії Альфреда («Травіата» Верді). Був солістом оперних театрів: Варшави (1878—1881, 1891—1903), Стокгольма (1882—1883), Праги (1885), Відня (1886—1890), Львова і Кракова (1895). Польський критик П. Оверлло писав про Волошка: «Був то тенор з голосом чудового забарвлення; високі, середні і нижні тони сильні і чисті». Співав і баритонові партії. Репертуар: Радамес («Аїда» Верді), Хосе («Кармен» Бізе), Макс («Вільний стрілець» Вебера), Фауст («Фауст» Гуно), Дон Оттавіо («Дон Жуан» Моцарта), Йонтек і Степан («Галька» і «Страшний двір» Монюшка). Партнери Волошка на варшавській сцені були С. Крушельницька (1900, у «Гальці», «Страшному дворі») та О. Мишуга (1883, 1895, у «Сільській честі» та «Страшному дворі»).

У 1895—1900 рр. С. Волошко — педагог вокалу, у 1903—1920 рр. професор Варшавської консерваторії. Серед його учениць польські співачки М. Гембажевська (1878—1951), Г. Збоїнська-Рушковська (1877—1948), М. Шпакевич (1883—1959).

Бібл.: Волошко С. // Діло.— 1882.— № 77; Мишуга і Волошко // Діло.— 1883.— № 33; Співає Волошко // Слово.— 1885.— № 124; Наш земляк Волошко // Червона Русь.— 1890.— № 67; В склад театру Скарбка прийнято С. Волошка // Галичанин.— 1895.— № 275; Słownik biogr. Teatru Polskiego.— Warszawa, 1973.— S. 808—809.

ГАЄК Андрій (нар. 13 жовтня 1873, с. Кадлубиська, тепер с. Лучківці Бродівського р-ну Львів. обл.— пом. 1949) — оперний співак (ліричний тенор). На зарубіжних сценах виступав під псевдонімом Анджей Дольни. Навчався у Бродівській гімназії, з 1893 р.— у Львівській духовній семінарії і водночас у С. Козловської. У 1901 р. закінчив клас вокалу Віденської консерваторії, там же удосконалював майстерність свого голосу у німецького співака Леона Слєзака. Був солістом з 1901 р. сезонно у театрі «Verni mornar» у Любляні, потім у операх Львова, Венеції, Трієста, Відня. Згодом соліст Люблянської (1902—1905), Познанської (1905—1914) і Віденської (1914—1916) опер.

Працюючи в зарубіжних театрах, А. Гаєк сезонно виступав в оперній групі Українського театру товариства «Українська бесіда» у Львові (1904—1912, 1922—1924); у пересувній галицькій трупі Йосипа Стадника (1925—1926), у Театрі ім. І. Тобілевича (1928—1929). З другої половини 20-х років — до 1939 р. проживав у селі Глушині, тоді Бродівського повіту, де мав власний маєток. Звідси часто на запрошення західноукраїнських труп приїздив до окремих міст, де співав у виставах партії свого давнього репертуару, переважно в операх «Галька», «Мадам Батерфляй», «Катерина», «Запорожець за Дунаєм», в оперетах Й. Штрауса. У складі українських театрів гастролював у Львові, Дрогобичі, Стрию, Станіславові, Чернівцях, Коломиї, Бучачі, Чорткові, Тернополі та ін. Його партнерами на українській сцені були співаки: Катерина Рубчакова, Філомена Лопатинська, Ванда Петровичева, Софія Стадникова, Антоніна Осиповичева, Іван Рубчак, Василь Коссак, а в 20-і роки — Олена Бенцалева і Надія Сарамага. Як подавала преса, А. Гаєк володів милозвучним ліричним тенором, ніжним, поетичним, його голос відзначався колоритністю, широким діапазоном. Часто критики порівнювали його голос до голосу Олександра Мишуги. Серед його партій на українській сцені були Петро («Наталка Полтавка» Лисенка), Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Андрій («Катерина» Аркаса), Єнек («Продана наречена» Сметани). Зіграв важливу роль у піднесенні професіоналізму українського музичного театру в 1906—1912 рр., виконавши тоді вперше такі партії, як Йонтек і Антось («Галька» Монюшка), Фауст («Фауст» Гуно), Альфред («Травіата» Верді) та в оперетах зі своїми партнерками К. Рубчаковою і Ф. Лопатинською (режисер Й. Стадник, диригент М. Коссак). Згодом дав перше музичне життя героям нових українських оперет: Максиму («Відьма» Ярославенка, 1922) і Андрію (муз. картина «Над Дніпром» Форостини, 1926).

Брав участь А. Гаєк і в Шевченківських та сольних концертах у Любачеві і Львові (1904), Станіславові і Тернополі (1906), Чернівцях (1912), на яких співав «Цвітка дрібная» В. Матюка на слова М. Шашкевича, «Садок вишневий» Лисенка, «Як ялиця з верховини» Монюшка, арії з опер «Катерина», «Фауст», «Травіата», «Продана наречена», «Галька», з оперети «Весілля при ліхтарнях» і народні пісні.

Дискографія: народні пісні — «Ой під гаєм зелененьким» і «Чом, чом», 38839/40; «Чи є в світі молодиця», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», 38841/42, фірма «Пате», 1912.

Бібл.: Хронікальні матеріали//Діло.— 1899.— № 98; 1904.— № 147, 164, 283; 1906.— 103, 248; 1907.— № 2; 1910.— № 144, 244; 1912.— № 91; 1926.— № 280; 1929.— № 81; Андрій Гаєк // Театральне мистецтво.— 1923.— № 3.— С. 7; Студентські справи // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 1063; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 133. Чарнецький С. Вибране.— Львів, 1959.— С. 145, 151, 152.

ГАНІНЧАК Роман (нар. 1883 р. на Львівщині — пом. 19 червня 1923, Львів) — диригент і композитор. За професією інженер залізниці. Музичну освіту одержав у Львові. Був диригентом «Львівського Бояна» (1899—1903), молодіжного хору та оркестру товариства «Основа» (в їх репертуарі твори Лисенка, Ніщинського, О. Нижанківського, Матюка, Січинського, Шумана, Моцарта та ін.). Разом із Осипом Домаником працював в оперній студії при «Бояні» (1905—1907), яка ставила «Запорожець за Дунаєм», «Наталку Полтавку» і «Чорноморці» за участю молодих співаків Ганни Крушельницької, Ольги Бачинської, Марії Ардан, Ірини Сологуб, Михайла Волошина, Романа Прокоповича, Михайла Гарасевича.

Твори: солоспіви — «Куди ти йдеш?», соло для тенора з ф-но, сл. Ю. Федьковича.— Львів, [1896]. Присвята О. Нижанківському; «Думка» (1900).

Хори: «Причинна» для міш. хору без супроводу, сл. Т. Шевченка (Львів, 1899). «Біже час» для чол. хору (ЛНБ, ВР, ф. 163, 27/9, п. 16). Рук. «Молитва» для хору, [1903].— Рук. Інструментальні твори: Коломийка. Твір 1. № 3 для ф-но.— Львів, 1900;

П'єса для скрипки і ф-но (ЛНБ, ВР, ф. 163, 27/5, п. 16).

«Похоронний марш» для струнного оркестру.— ЛНБ, ВР, ф. 163, 27/8, п. 16).— Рук. Концертіно для ф-но і струнного оркестру // ЛНБ ВР, ф. 163, спр. 27/6, п. 16.

Фантазія для ф-но і струнного квінтету, 1898, ЛНБ ВР, ф. 163, спр. 27/1, п. 16, рук. Концертіно для інструм. ансамблю.

Бібл.: Нові твори: «Куди ти йдеш?» Р. Ганінчака // Зоря.— 1896.— № 17. С. 340; Волошин М. Львівський Боян // Ілюстр. муз. календар.— 1904.— С. 105—111; Музичний кружок // Артистичний вісник.— 1905.— № 2.— С. 31; Роман Ганінчак. Некролог // Діло.— 1923.— № 64.

ГІПСЬКИЙ Іван (нар. 8 березня 1901, Кременець, тепер Терноп. обл.— пом. 27 жовтня 1978, там же) — диригент, педагог, композитор і збирач фольклору. Закінчив 1920 р. Дерманську вчительську семінарію, де одержав основи музичних знань, дворічні вчительські музичні курси у Львові (1930), а 1937 р.— екстерном педфакультет Варшавської консерваторії. Учителював на Кременеччині. Керував молодіжним хором у с. Підлісцях (1921—23); хором учителів Кременця (1932—1940), з яким гастролював у Дубні, Шумську, Рівному, Почаєві та ін. містах.

За завданням інституту мистецтв у Варшаві 1937 р. записував у селах Шумщини давні календарно-обрядові пісні та похоронні плачі, мелодії яких зберігаються в ебонітових дисках у фондах Кременецького музею.

У 1944—1948 рр. диригент Тернопільської обласної хорової капели. Працював учителем музики і співів у Кременецькій семирічній школі (1923—1939), де провадив дитячий хор. В 1948—1976 рр. викладач сольфеджіо і директор Кременецької музшколи, викладач музики у пединституті, у 1958—1970 рр. вів селянський хор у с. Шпиколосах; 1950—1975 рр. диригент симфонічного оркестру вчителів музшколи.

Твори: Дитячі хори: «Зайчик» на сл. В. Щурата, «Літо краснеє минуло» і «Вишенька» на сл. Л. Українки, «Літній ранок» на сл. Б. Грінченка, «Осіння квітка» на сл. Г. Чупринки та ін. (усі 1937); «Заклик» і «Колискова» на сл. М. Валія (1965) — зберігаються у родинному архіві у Кременці.

Обробки народних пісень — «На городі калинонька», «Ой у лузі», «Шумлять верби понад ставом», «Чи ти чула, дівчинонька», «Що то за предивна», «Ой у лузі та при березі» — всі для міш. хору, видані укр. мовою у Луцьку в 30-х рр. т-вом «Wotyński związek młodzieży wiejskiej»; у тому ж видавництві видані у Кременці для міш. хору — «Сивий коню», «Ой послалась доріженька» Лисенка, «Ой ходила дівчинонька беріжком», «Ой, гай, мати» Лисенка — усі зберігаються у ЛНБ, ВМ.

Бібл.: Репертуар, гастролі капели. ДАТО, ф. Р—802, оп. 1, спр. 9, 26, 41.

ГЛАДИЛОВИЧ Людовик-Микола (нар. 26 лютого 1875, Коломия Ів.-Франків. обл.— пом. 31 січня 1967, Катовіце, Польща) — український і польський диригент, композитор і педагог.

Навчався у Самбірській гімназії. Закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (1906) та Львівську польську консерваторію, поглиблював студії на відділі симфонічної та оперної диригентури у Вищій музичній школі в Зондерегавзені, у Туріні та вивчав композицію у проф. Креля у Ляйпцігській консерваторії. Не мав змоги працювати в Галичині, а тому став диригентом у Театрі опери та оперети в Рев'ю, потім у Ризі та Дерпті — у Прибалтиці. 1914 р. його, австрійського підданого, вивезено в Астрахань, далі в Саратов на Волзі. Принагідно працював диригентом української пересувної трупи Вадима Левицького (1920—1921).

У 1922—1925 рр. Л.-М. Гладилович був диригентом та хормейстером Українського театру товариства «Бесіда». Разом із його режисером Й. Стадником ставив на українській сцені оперу «Дочка кардинала» Галеві (1924), «Ноктюрн» Лисенка (1925), уперше на українській сцені — оперети «Баядерка» (1923), і «Княжна чардаша» (1924) Кальмана, «Добродійну Сузанну» Жільберта (1924), «Троянду Стамбула» Фаля (1925), які мали великий успіх у глядача. Поновлює музичні вистави «Циганський барон» і «Летюча миша» Й. Штрауса.

Л.-М. Гладилович зробив тоді ж музичне оформлення до драматичних вистав: «Ой, не ходи, Грицю...» і «Ніч на Івана Купала» М. Старицького, «Хмари» Я. Квапіля, «Дон Жуан» Т. Ріхтера, «Тартюф» Ж. Мольєра та ін.

Коли ж «Бесіда» у середині 1924 р. припинила свою опіку над театром, він був реорганізований у приватну антрепризу, очолювану Й. Стадником. Ця трупа вирушила в постійні гастролі на Волинь і в Галичину. Попрацювавши в ній ще весь 1925 рік, Л.-М. Гладилович облишив у ній свою діяльність. Доброю згадкою залишився у колективі його прощальний новорічний концерт традиційної Маланки за участю акторів.

Л.-М. Гладилович недовго працював у пересувній опері В'єжбицького, а згодом у польських театрах (Катовіце, 1926—1930, Бидгощ, 1930—1937), у Великому театрі Варшави (1932—1934). Газета «Kurjer Slązki» (1930, 8 берез.) з нагоди постановки «Помста кажана» Й. Штрауса стверджувала: «Музичним оформленням зайнявся пан Людовик Гладилович, який поставлене перед ним завдання виконав зовсім добре і правильно. Темп і динаміка були без закиду, оркестр грав із розмахом, а ансамблі сцени випали чудово». Позитивно оцінювали працю Гладиловича в театрі «Gazeta Bydgoska» (1932, 21.XII), «Dziennik Bydgoski» (1933, 22.II).

З 1935 р. працював учителем музичних середніх шкіл у Кельцах, а з 1945 р. в Бєльську-Бялій, з 1951 р. музінструктором у Катовицькому палаці молоді.

З організацією у Катовіце 1958 р. українського мішаного хору Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ) Л.-М. Гладилович до кінця життя працював знову на ниві української культури. Для концертів хору він уже 1959 р. створив обробки народних пісень, пише оригінальні твори на сл. Т. Шевченка та І. Франка. В його обробці хор виконував «Заповіт», «Садок вишневий» на сл. Т. Шевченка, народні пісні — «Ой на горі там женці жнуть», «Дівча в сінях», «Ой діброво, темний гаю», «Іванку мій, Іванку», та багато ін. Опрацював лемківські пісні «Зелена ялинка», «Як єм ішов з любованя», «Моя мила задрімала», «Ой вшитко мі, вшитко».

Майже щорічно хор брав участь у Шевченківських концертах. Зокрема, багатим на нові твори Л.-М. Гладиловича був 1964 р. Композитор склав чимало пісень для дітей.

Твори: «Думи мої» і «Сонце заходить» — хори міш. на сл. Т. Шевченка; мелодекламація «Хустина» на сл. Т. Шевченка (оба 1961 р.); «Україна» — мелодекламація на сл. І. Франка; «Розвивайся, лозо, борзо» — хор на сл. І. Франка; «Клич дружби» — хор на сл. К. Кузика.

Дитячі пісні: цикл «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» на сл. О. Лупія; «Швець», «Біля броду», «Ой веселі дударі», «Беріжком-моріжком», «Джміль», «Люлі, люлі» — спи, сестричко» — всі на сл. В. Ладижця. Твори Г. Гладиловича зберігаються в його архіві в м. Катовіце (Польща).

Бібл.: Погорецький В. Спогади про Людвика-Миколу Гладиловича; А. Б. Польська преса про Гладиловича // Укр. календар.— Варшава, 1975.— С. 117—120; Афіші театру т-ва «Українська бесіда» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52.

ГОЛИНСЬКИЙ Михайло (нар. 2 січня 1890, с. Вербівці, тепер Городенківського р-ну Ів.-Франків. обл.— пом. 1 грудня 1973, Едмонтон, Канада) — оперний та камерний співак (драматичний тенор). Навчався у Коломийській, Station Станіславівській та Львівській гімназіях, де співав у хорі і виступав як соліст на Шевченківських концертах. У 1910—1914 рр. виконував «Ах, де ж той цвіт» і «Минули літа молодії» О. Нижанківського, «Вечір» Степового, «Фіналє» Д. Січинського. Перші уроки музики одержав від диригентів учнівських хорів гімназій Омеляна Терлецького і Ярослава Вітошинського. Водночас поєднував свою діяльність із хорами «Боян» і «Бандурист». У восьмому класі гімназії почав відвідувати лекції вокалу у професора Львівської консерваторії Чеслава Заремби, який відкрив таємницю його голосу: «У вас є три октави, що є дуже великою рідкістю між співаками. На мою думку, ви не є бас-баритон, лише героїчний тенор. Це властиво високий баритон із блискучою горою і баритоновою серединою»,— згадував у спогадах співак. Після двох місяців вокальних вправ із Зарембою він успішно виступив на конкурсі в консерваторії і добре проспівав тенорову партію Каніо в «Паяцах». Його творчі плани перервала війна. Сербський і Східний фронти, поранення, коротке навчання у Кам'янець-Подільському університеті. Вчився співу в Мілані (1920—1924) у проф. Едуардо Гарбіні. Концертні гастролі М. Голинського у Франкштаті на Моравії у 1923 р. (з українськими, словацькими і чеськими піснями) і виступи його на Шевченківських концертах у Відні і Празі 1924 р. принесли співакові європейське визнання. При педагогічному сприянні Заремби він дебютував у червні 1925 р. у партії Каніо в «Паяцах» Леонкавалло на сцені львівської Опери. Про цей дебют музичний критик Фр. Нейгаузер писав: «Голос Михайла Голинського впливав симпатично на слухачів, дикція його добра, спосіб ведення кантилени музикальний» (Дзвін.— 1990.— № 2.— С. 104).

У 1925 р. (чотири місяці) він в оперних театрах Торуня, Бидгощу, Грудзьонца співав партії Йонтека («Галька» Монюшка), Каніо («Паяци» Леонкавалло), Каварадоссі («Тоска» Пуччіні), Дон Хозе («Кармен» Ж. Бізе), одержав похвальні рецензії критики. 1926 р. недовго виступав у Великому театрі Варшави, у сезон 1926/1927 рр.— в Одесі і Києві, де виконував ще нові партії Радамеса («Аїда» Верді), Гофмана («Казки Гофмана» Оффенбаха); згодом він на сцені львівської Опери (кілька місяців із квітня 1927 р.), то як гість — у Берліні влітку 1927 р. Три сезони (1928—1930 рр.) у харківській Опері співав партії Андрія («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Германа («Пікова дама» Чайковського), Дон Карлоса

(«Дон Карлос» Верді), Калафа («Принцеса Турандот» Пуччіні), Елезара («Жидівка» Галеві) й — уперше на українській оперній сцені — Степана з виконавицею головної героїні Одарки Марією Литвиненко-Вольгемут («Купало» А. Вахнянина, прем'єра 1929).

Його партнерами на Харківській сцені були відомі співаки Марія Сокіл, Катерина Копйова, Іван Паторжинський, Михайло Гришко. Композитор П. Козицький 1928 р. писав, що «вистава «Аїди» набула нового зацікавлення тим, що в ній уперше в Харкові виступив артист Михайло Голинський, який торік мав успіх на одеській і київській сценах».

З Харкова М. Голинський виїжджав на короткі гастролі до Львова (1927, 1928), Москви (1929, у Великому театрі співав Радамеса в «Аїді»), Тбілісі (1930, виступав у «Тосці» і «Кармен»), Берліна (1929, в «Аїді»), Варшави (1929). Був першим виконавцем тих партій українською мовою у Москві, Берліні, Тбілісі. У 1930—1938 рр. час від часу виступає у львівській Опері; 1931 р. гастролював у Варшаві, Познані, де співав в операх «Пікова дама», «Турандот» і «Дон Карлос», 1935 р. М. Голинський у Львові та інших містах — у партії Андрія («Запорожець за Дунаєм») у тисячній виставі оперних артистів Західної України (Оксана — Ольга Лепкова, Одарка — Марія Сокіл, Карась — Іван Романовський, Султан — Михайло Маслюк-Мартіні, реж. Олександр Улуханов, диригент Антін Рудницький). Багатою була його концертна діяльність у 20—30 рр. у Львові, Станіславові, Коломиї, Золочеві, Бродах, Городенці, Харкові, переважно на Шевченківських вечорах. Брав діяльну участь у національних ювілеях у Львові хору «Бандурист» (1930), з нагоди відкриття пам'ятника на могилі Івана Франка (1936, уперше виконав «Пролог» до Франкового «Мойсея» А. Рудницького), 100-річчя «Русалки Дністрової» (1937), пам'яті М. Лисенка. У 1938 р. виїхав на постійне життя до Канади, проживав у Торонто, а пізніше в Едмонтоні. Виступав у камерних концертах у містах Канади, США і Західної Європи, у фестивалях української музики в Канаді (Торонто, Едмонтон). У камерному репертуарі М. Голинського були твори «Минули літа молодії», «Гетьмани, гетьмани», «Ой, Дніпре наш, Дніпре», «Минають дні» М. Лисенка; «Із сліз моїх» і «Фіналє» Д. Січинського, «Веснівка» Матюка, «Розпука» і «Ой, Дністре мій, Дністре» С. Людкевича, «Вечір» і «Розвійтеся з вітром» Я. Степового, «Поклін тобі, зів'яла квітко» Н. Нижанківського, арія Андрія з «Тараса Бульби» М. Лисенка та інших опер. Станіслав Людкевич відзначав у «Ділі» (1924, № 214), що «солоспіви Лисенка якнайкраще лежать у голосі і стилі Голинського».

Дискографія: «Гетьмани, гетьмани» М. Лисенка, сл. Т. Шевченка (фірма «Муза», Канада, 1947) та ін.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1911.— № 244; 1913.— № 104; 1921.— 2.III; 1924.— № 214; 1928.— № 153; 1930.— № 127; 1932.— № 66; Діло.— 1934.— № 26; Нове слово.— 1913.— № 248; Вперед.— 1921.— № 76; Культура і побут.— 1928.— № 20; Новий час.— 1929.— 29.VII; Барвінський В. Михайло Голинський // Світ.— 1927.— № 10.— С. 12—13; Вишня О. Михайло Голинський // Культура і побут.— 1928.— № 9.— С. 2—3; Людкевич С. З музичного руху в Коломиї // Діло.— 1933.— № 286; Н. Л. Невикористаний дар // Назустріч.— 1934.— № 3.— С. 5; Десять хвилин із Михайлом Голинським // Назустріч.— 1934.— № 17; Боян.— 1929.— № 2—3; Укр. музика.— 1937.— № 2, 4; 1938.— № 1.— С. 11; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 335, 444, 449, 450, 487, 214; Голинський Михайло // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1979.— Т. 3.— С. 81; Кравчук П. Один із славетної плеяди // Дзвін.— 1990.— № 2.— С. 103—107; Павлишин С. Василь Барвінський.— К., 1990.— С. 10.

ГОРЕЦЬКИЙ Гавриїл (нар. 1853, с. Дятьківці, тепер м. Коломия Ів.-Франків. обл.— пом. 7 лютого 1887, с. Ілавче, тепер Теребовлян. р-ну Терноп. обл.) — хоровий диригент. 1877 р. закінчив філософський факультет Віденського університету, там же навчався музики. Заснував (14) мішані, переважно чотириголосі хори (25—30 чол.), що співали під його керівництвом з нот: у Тернополі (1879—87), Чернівцях (1880), Скалі-Подільській (1881—1882), селах Тернопільщини — Ілавчу (1882—1887), Вікні (1883—1886) та на Прикарпатті. Більшість цих хорів (існували до 1914 р., мали нових диригентів) виступала на Шевченківських та інших концертах. Зі своїм хором Г. Горецький брав участь у музичній мандрівці львівських студентів по Тернопільщині (1885), давав виїзні концерти в Тернополі, Теребовлі, Скалі-Подільській та ін. У репертуарі хорів диригента Г. Горецького були твори Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Лисенка, М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Ніщинського, В. Матюка, О. Нижанківського, Р. Шумана, а також колядки, щедрівки, веснянки, релігійні пісні.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1883.— № 3, 12; Батьківщина.— 1883.— № 9; Пам'ять по Гавриїлу Горецькому // Діло.— 1887.— № 40.

ГОРНИЦЬКИЙ Нестор (нар. 3 лютого 1906, с. Уличне, тепер Дрогобицького р-ну Львів. обл.— пом. 1 липня 1978, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — співак (ліричний тенор), диригент і педагог. Закінчив музичну школу в Яворові та Львівську консерваторію (клас вокалу О. Нижанківського, контрабасу — А. Гавраненка), згодом удосконалював спів у Ч. Заремби.

У 1929—1932 рр. Н. Горницький співак-соліст музичних вистав Українського театру ім. І. Тобілевича та трупи Й. Стадника; грав також в театральних оркестрах на віолончелі. У його репертуарі були партії Андрія («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Йонтека («Галька» Монюшка), Пінкертона («Мадам Батерфляй» Пуччіні); співав також в оперетах. У 1939—1967 рр. працював педагогом кафедри струнних інструментів Львівської консерваторії. В останні роки життя приватно навчав співу, а в 1967—1970 рр. керував вокальною студією при одному з львівських заводів.

Твори: Голос і спів (науково-методична праця).— Львів, 1960.— 120 с. машинопису (зберігається у дружини Л. Горницької у Львові); Лебедина пісня співачки. Спогади про Соломію Крушельницьку // Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування.— К., 1978.— Т. 1.— С. 271—272; Спогади про Йосипа Стадника.— Львів, 1970 (рукопис у автора).

Бібл.: Автобіографія Н. Горницького. Особова справа // Архів Вищого музичного інституту у Львові; Фотографії Н. Горницького в ролях музичних вистав // ЛНБ, ВМ, колекція. II Ф—2402, II Ф—2341, II Ф—2342 (1929, 1930 рр.).

ГРИГОРОВИЧ Іван (нар. 1876, с. Гнильче, тепер Бережанського р-ну Терн. обл.,— пом. 1937, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — оперний та камерний співак (тенор), педагог. Навчався у 1888—1895 рр. у Бережанській гімназії, де одержав основи знань із музики та навики диригування. У Бережанах учився приватно грати на скрипці в І. Барановського, пізніше навчався співу у приватній школі Владислава Барончa у Львові (1896). Виступав у Бережанах як співак, скрипаль і диригент. Працював солістом театру «Української бесіди» у Львові (1895—1898, 1900—1903, 1907—1908 — з перервами); у складі цієї трупи гастролював 1900 р. у Кракові. Його вчителями на українській сцені були режисер Михайло

Ольшанський і диригент Михайло Коссак. Партнерами на сцені та в концертах були співаки Марія Фіцнер-Морозова, Катерина Рубчакова, Антоніна Осиповичева, Філомена Лопатинська, Іван Рубчак.

На українській сцені співав партії Петра і Вакули («Наталка Полтавка» і «Різдвяна ніч» М. Лисенка), Андрія («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Івана («Катерина» М. Аркаса), Йонтека і Антося («Галька» С. Монюшка); в оперетах — Барінкая («Циганський барон» Й. Штрауса), Греніше («Корневільські дзвони» Р. Планкетта), Мартина і графа Станіслава («Ямарі» і «Пташник з Тиролю» Целлера), Війта («Весілля при ліхтарях» Ж. Оффенбаха), Дон Сезаря («Дон Сезар» Делінгера), Степана («Підгоряни» М. Вербицького), Івана («Чорноморці» М. Лисенка). У 1901—1905 рр. водночас із працею на українській сцені був солістом опереткової групи міського театру Т. Павліковського у Львові (1905 р., виступав під псевдонімом Яніцький), де зіграв нові ролі: Беквари («Жіноча республіка» М. Солтиса), Роланда («Весела двійка» Зігрера), Артура («Одруження на жарт» Легара), Гаррі і Ка-та-на («Цісарська гвардія» і «Гейша» Йонеса). Гастролював у квітні 1899 р. в оперетковій трупі Бр. Марецького у Кракові; у травні, серпні і вересні 1901 р. і в 1906 р.— у Загребі (співав укр. мовою), у лютому—березні 1903 р.— у Белграді (у виставах «Німа з Портічі» Обера, «Мікадо» Суллівена та ін.). Мав м'який, теплий і приємний тенор. Гастролював у складі Українського театру товариства «Бесіди» у Дрогобичі, Стрию, Станіславові, Коломиї, Чорткові, Бережанах, Тернополі, Бродах, Золочеві. Виступав на Шевченківських вечорах у Бережанах (1894—1895), Тернополі (1896, 1898), на театральних концертах у Львові, Кракові, Борщеві, Золочеві, Любачеві. В репертуарі: «Реве та стогне Дніпр широкий» М. Лисенка, «В гаю зеленім» О. Нижанківського, «Цвітка дрібная» В. Матюка, арії з «Запорожця за Дунаєм», «Ямарі», «Циганського барона», в ансамблях — «Вулиця» Ф. Колесси, «Вечорниці» П. Ніщинського, народні пісні.

Склав державний іспит на вчителя музики в Заліщицькій семінарії. З 1910 р. працював педагогом по класу скрипки в Заліщиках, на Лемківщині, у Львові. І. Григорович став прототипом Степана Гірняка в повісті «Огні горять»» М. Яцкова.

Дискографія: «Реве та стогне Дніпр широкий» М. Лисенка, сл. Т. Шевченка; «Не співайте мені сеї пісні» Д. Січинського, сл. Лесі Українки; народні пісні «Зеленая рута», «Ой, за гаєм, гаєм», «О, не забудь», «Ой, у полі три криниченьки»; дуети з тенором Романом Любинецьким — «Не чужого ми бажаєм» М. Вербицького, сл. В. Шашкевича «Рідна мова» — сл. і муз. С. Воробкевича, «В гаю зеленім» О. Нижанківського, сл. В. Масляка (1910—11).

Бібл.: Григорович І. Тріумфи п. Мишуги [у Варшаві] // Діло.— 1904.— № 210; Хронікальні матеріали // Діло.— 1895.— № 52; 1896.— № 87, 280; 1898.— № 33, 37, 52, 88, 188; 1900.— № 136, 208; 1901.— № 108, 132, 133, 136, 140. Наш земляк І. Григорович у Загребі // Діло.— 1901.— № 136, 142, 240; Хронікальні матеріали // Діло.— 1904.— № 210; 1907.— 19.X; Руслан.— 1903.— № 1; 1906.— № 163; 1908.— 20.IV; Афіші, програмки // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 1, 8, 9, 19, 42, 52, 103, 140; Pajączkowski F. Teatr Lwowski pod dyrekcją T. Pawlikowskiego.— Kraków, 1961.— S. 297, 333, 436, 437, 440, 441, 448, 450—451; Укр. драм. театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 310—311, 425; Лисенко І. Григорович Іван // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1979.— Т. 3.— С. 165; Яцків М. Огні горять // Музи на чорному коні.— К., 1989.— С. 312—313.

ГУШАЛЕВИЧ Євген (нар. 28 листопада 1864, Львів.— пом. 30 травня 1907, Кельн, Німеччина) — оперний та камерний співак (драматичний тенор). Син письменника Івана Гушалевича, чоловік співачки Аліції Гушалевич,

батько оперної співачки Євгенії Гушалевич. Навчався у Львівській гімназії (1874—1882) та на юридичному факультеті Львівського університету. Вокальну освіту здобув у Львівській (клас В. Висоцького, 1884—1886) та Віденській (клас Й. Гансбахера, 1888—1890) консерваторіях, а також у «Театрально-естрадній студії» у Відні.

Концертну діяльність почав 1882 р. у Львівській українській гімназії на Шевченківському святі під керівництвом А. Вахнянина. Брав участь 1885 р. у концертній мандрівці студентів, очолюваній О. Нижанківським, по містах і селах Поділля та Буковини; 1887 р. співав у концертах на Крайовій етнографічній виставці в Тернополі, у 1888 р. на вечорах з нагоди 50-річчя виходу «Русалки Дністрової».

Гушалевич був вдумливим інтерпретатором солоспівів М. Лисенка: «Думка», «Мені однаково», «Огні горять», «Садок вишневий коло хати», які (поряд із виконанням арій з опер Монюшка, Белліні, Вагнера, Верді, Рубінштейна, Падеревського, Гуно) посідали провідне місце в його концертах у Польщі, Чехії, Словаччині, Австрії, Німеччині, Англії. Він був учасником Шевченківських концертів у Львові (1885—1886, 1902), Станіславові (1888—1889, 1902), Кракові (1889), Відні (1889), Коломиї (1899).

Після концерту у Львові газета «Діло» (1893, № 192) подала характеристику голосу співака: «Тенор Гушалевича виходить понад дві скалі, сягаючи вгору з легкістю і силою до високого «с». Він зовсім рівний, дзвінкий і сильний, а при тому милий, без усякого трему, ясний, гнучкий і в окрасці баритоновій. Артист володіє ним з безпремірною легкістю від «meco voce» до «fortissimo». Емісія тону сміла, рішуча, без утоми. Вокалізація показує «школу німецьку»; інтонація, розуміється, усюди чиста, фразування відповідне».

1891 р. він успішно дебютував у партії Рауля у «Гугенотах» Майєрбера на сцені братиславської Опери. У наступному сезоні 1892/1893 рр.— співав в опері Аквісграна, де виступав у партіях Манріко («Трубадур» Верді), Арнольда («Вільгельм Телль» Россіні) і Туріду («Сільська честь» Масканьї) та ін. У 1893 р. як гість виступав на сцені львівської Опери в «Паяцах» Леонкавалло та «Сільській честі» Масканьї, дав великий концерт арій з опер Вагнера, Верді та солоспівів Лисенка. Тоді ж вітав С. Крушельницьку з щасливим дебютом у «Фаворитці» Доніцетті. Про виступ Гушалевича в «Сільській честі» газета «Діло» (1893, № 178) писала: «Добра школа і совісна праця поставила його до ряду перших співаків Європи. Звінкий героїчний тенор, дуже простора скаля, незвичайна сила і свобода, з якою добуває тони повними грудьми — оце головні прикмети... Високі тони, рівно ж як і низькі імпонують такою силою, що формально перекривають оркестр. При тім знаменита декламація і легке поводження на сцені з'єднують симпатію авдиторії».

У 1894—1895 рр. він соліст театру Кролля у Берліні. Гастролював у Брно, Празі, Будапешті, Дюссельдорфі, Готі, Дрездені, Лондоні. Пізніше працював у «Новім німецькім театрі» Праги (1895—1901), у Варшаві (1898, співав у виставах із С. Крушельницькою). У сезоні 1901/1902 рр. Гушалевич співав у львівській Опері, де виконував партії Елізара («Жидівка» Галеві), Каніо («Паяци» Леонкавалло), Дон Хозе («Кармен» Бізе), Манріко («Трубадур» Верді), Лоенгріна і Ерика («Лоенгрін» і «Літаючий Голландець» Вагнера).

У книжці «Teatr Lwowski pod dyrekcją T. Pawlikowskiego, 1900—1906»

(Краків, 1961.— С. 277) її автор Ф. Пайончківський писав: «Євген Гушалевич... був талановитим співаком із чудовим голосом, звінким і дуже сильним. Найкращою його партією був Єлезар у «Жидівці». Захоплював сильним голосом і драматичним талантом. Крім того, подобався як Лоенгрін і Манру, хоч обняв ті ролі по видатному Бандрівському».

Серед його партій ще були також Йоанн Лідійський («Пророк»), Альмавіва («Севільський цирульник»), Радамес («Аїда»), Зигмунт («Валькірія»), Фауст («Фауст»). Відзначався як глибокий інтерпретатор партій в операх Вагнера. На різних національних сценах співав німецькою, італійською і польською мовами. Останні його виступи на оперній сцені у травні 1903 р. Наступного року Гушалевич захворів. Це вплинуло на його голос, і він залишив сцену, проживав у Відні. Його батько присвятив синові вірш «На пам'ятку для мого сина» («Временник Ставроп. ін-ту».— Львів, 1901.— С. 117).

Бібл.: Хронікальні матеріали: Про концерти Є. Гушалевича в містах Галичини // Діло.— 1885.— № 5, 10, 30, 78; 1887.— № 71; 1888.— № 12, 72, 104, 228; 1889.— № 63; 1890.— № 111; 1893.— № 187, 188, 189, 191, 192; 1895.— № 176; 1896.— № 270; 1898.— № 218; 1899.— № 138, 142, 143; 1900.— № 137, 141, 161; 1902.— № 29.

Євген Гушалевич // Діло.— 1895.— № 176. Шумило (Шухевич В.) Опера «Жидівка» (рец.) // Діло.— 1901.— № 253—254.

Руські співаки оперові // Діло.— 1898.— № 218; Наш славний співак — Є. Гушалевич // Діло.— 1899.— № 135; Некролог // Діло.— 1907.— № 111; Pajączkowski F. Teatr Lwowski... 1900—1906.— Kraków, 1961.— S. 260, 277, 429—433; Иванов А. Гушалевич Евгений // Театр. энциклопедия.— М., 1963.— Т. 2.— С. 246; Słownik biogr. Teatru Polskiego. Warszawa, 1973.— S. 215. Медведик П. Гушалевич Євген // Шевченківський словник.— К., 1976.— Т. 1.— С. 179; Лист Є. Гушалевича до С. Крушельницької // Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування.— К., 1979.— Т. 2.— С. 356—357; Лисенко І. Гушалевич Євген // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1979.— Т. 3.— С. 224; Русалка Дністрова. Документи і матеріали.— К., 1989.— № 208, 214.

ДІДИНСЬКИЙ Володислав (нар. 1824, с. Іскань Сяноцького повіту, тепер Польща — пом. 1865, Львів або с. Іскань Сяноцького пов.) — скрипаль і композитор. Син піаніста Михайла Дідинського, в якого розпочав навчання музики на поч. 1840-х рр., вчився у Відні. У 1854 р. утримував оркестр у парку Відня, який там же обслуговував ним балетні вистави. З 1854 — скрипаль театральних оркестрів Кракова і Львова.

Твори: Кадрилі; Вальс для ф-но (1850-і рр., не зберігся) та ін. Пошуками його музичної спадщини займався С. Людкевич.

Бібл.: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 313—314.

ДІЛИНСЬКИЙ Гілярій (Ілярій, нар. 1855, с. Ляшки Горішні, тепер Горішнє Стрийського р-ну Львів. обл.— пом. 2 липня 1919, Варшава) — оперний співак (баритон). У 1874 р. завершив вокальну освіту у Львові. Дебютував у сезоні 1874/1875 рр. на сцені львівської Опери в партії Яго («Отелло» Верді). Був солістом оперних театрів: краківського (1875—1876, співав в оперетах партії Йовіша («Орфей у пеклі») і Ларівайдера («Донька пані Ангот») та ін.; львівського (1878—1879); варшавських — «Ельдорадо» (1879), Великого театру (1880—1908, там же був помічником режисера Я. Ходаковського в 1890—1908 рр.) та театру оперети «Новини» (1908—1915). Відзначався сильним і чистим голосом, сценічною артистичністю. Славу йому принесла партія Бартоло в «Севільському цирульнику» в Россіні, яку високо оцінив М. Баттістіні.

Був добрим інтепретатором партій в операх С. Монюшка. Співав 70 партій в операх і оперетах. Серед них в операх: Януша, Матея і Підчашого («Галька», «Страшний двір» і «Грабіна» Монюшка), Кецала («Продана наречена» Сметани), Амонасро («Аїда» Верді), Валентина («Фауст» Гуно), Плюнкета («Марта» Флотова), Альфіо («Сільська честь» Масканьї). У юності співав на українських концертах у Львові та Ходорові.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Kurjer Warszawski.— 1904.— № 337; 1919.— № 181. Perłowski S. Teatr we Lwowie.— Lwów, 1889.— Т. 1 (див. покажчик імен); Гілярій Ділинський // Руслан.— 1904.— № 227; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 151; Лист Г. Ділинського до С. Крушельницької 1899 р. // ІЛШ АН України, ВР, ф. 143, № 111.— С. 310.

ДНІСТРЯНСЬКА (дівоче прізвище **РУДНИЦЬКА) Софія** (нар. 24 жовтня 1882, Тернопіль — пом. 9 лютого 1956, м. Вейпрти, Зах. Чехія) — піаністка, педагог, музичний критик. Сестра письменника Юліана Опільського (Рудницького) та географа, академіка АН України Степана Рудницького, дружина правознавця, академіка АН України Станіслава Дністрянського. Із шести років навчалася гри на ф-но у Тернополі. Десятирічною дівчинкою переїхала з батьком до Львова. Навчалася по класу фортепіано у К. Мікулі і Р. Шварца у Львівській консерваторії. Продовжувала навчання у Віденській музичній академії (клас Е. Зауера), а в 1912—1913 рр. удосконалювала свою майстерність «концертного курсу» у проф. Ф. Бузоні.

У 1913—1915 рр. працювала викладачем Віденської консерваторії, у 1916—1922 рр.— там же педагогом і директором музичної школи.

Вже в юності грає сольні твори на концертах, присвячених Т. Шевченку, М. Шашкевичу, Ю. Федьковичу. Про концерт співака М. Менцинського і юної піаністки С. Дністрянської у Стрию газета «Діло» (1900, № 223) писала: «На стрийськім концерті виступила, мабуть, уперше перед публікою молода і дуже талановита піаністка п. Софія Рудницька зі Львова. Гра концертантки, особливо в шопенівськім «Concert Allegro op. 46», свідчить про її знамените вишколення (після методу Лешетинського) ; про пильне серйозне її студіювання і добре розуміння Шопенових творів та про незвичайну музикальність концертантки, що вміє у добре зрозумілий твір музичний перелляти свою душу. В грі панни Рудницької видно шляхетне трактування творів музичних із характеристичною індивідуальною закраскою і справді з артистичним розмахом. Отим-то вона поражає слухача, каже йому забути на хвилю про сіру дійсність та веде його по каскадах гучних гармоній і плавних мелодій у чарівний фантастичний світ тонів».

У 1905—1914 рр. виступала на концертах у Львові з співаками Ганною Крушельницькою, О. Мишугою, скрипалями Євгеном Перфецьким та Омеляном Садовським, піаністом Тарасом Шухевичем, виконувала твори Шопена, Мендельсона, Чайковського, Масканьї, Верді, Вольфа, Ліста, Бетговена, Лисенка.

У Відні Софія Львівна брала участь у Шевченківських концертах, зокрема в 1911—1915 рр. за участю видатних українських співаків М. Менцинського, О. Носалевича, Р. Любинецького і Р. Прокоповича. Піаністку запрошували на ювілейні концерти М. Шашкевича і Т. Шевченка до Львова і Перемишля (в 1911—1914 рр.) Після Шевченківського концерту 1913 р. у Відні, де вона грала твори Лисенка і Рубінштейна, анонімний критик писав: «В її інтерпретації став Лисенко в цілій величині, артистка

Василь Безкоровайний. 1928 р.

Нестор Гарницький. 1930 р.

Дарія Гординська-Каранович. 30-ті рр. XX ст.

Софія Дністрянська. Поч. XX ст.

передала з найбільшою пластикою всі нюанси Лисенкової музики — ніжність і глибину в кантилені, елементарну енергію і веселість у звуках танцю».

У 1922—1933 рр. Дністрянська працювала викладачем Празького педагогічного інституту ім. М. Драгоманова (її чоловік на той час працював там же професором університету). І знову концерти з співачкою Андою Остапчук та іншими у столицях Чехії та Словаччини, у Львові; співпраця з композиторами С. Людкевичем, В. Барвінським. Виконувала твори Шопена, Ліста, Гріга, Рубінштейна, Сметани, Людкевича, Косенка. Гру піаністки високо оцінювали С. Людкевич, В. Барвінський, чеська та німецька музична критика.

У 1921 р. Дністрянська брала участь у концерті Міжнародного жіночого конгресу в Чехословаччині. У 30-х роках вона виступила з концертами фортепіанної класики по радіо. У зв'язку з тим, що її чоловік захворів на серце, вона за порадою лікарів переїхала до Ужгорода. Тут організувала музичну школу (за зразком найвизначніших фортепіанних шкіл Європи) і керувала нею у 1933—1938 рр. Ця школа відіграла значну роль для музичних вистав і концертів Українського театру в Ужгороді. Дністрянська постійно брала участь у концертах товариства «Просвіта», виступала у пресі. У 1935 р. в Ужгороді помер її чоловік С. Дністрянський, у складних суспільно-політичних умовах, в яких опинилася Чехословаччина, С. Дністрянська працювала викладачем музики та німецької мови у державній гімназії міста Виноградова на Закарпатті. Згодом вона переселилася до Перечина, а звідти знову до Праги, де заснувала приватні музичні курси, які в 1943—1945 рр. переросли в музичну школу. Крім музшколи, Дністрянська паралельно працювала викладачем музики і німецької мови в Українській реальній гімназії у Моружанах.

У 1946—1952 рр. Дністрянська — викладач фортепіано в музичній школі міста Трнави у Словаччині. Тут при підтримці словацького композитора Мікулаша Шнайдер-Трнавського влаштовувала декілька власних концертів.

У 1954—1956 рр. С. Дністрянська жила в домі своєї небоги, художниці Емілії Охримович у місті Вейпртах, працювала в музичній школі. Раптово померла від паралічу мозку.

С. Дністрянська опублікувала кілька рецензій, статті про композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, Ф. Колессу, Л. Бетговена, Ф. Ліста, Дж. Пуччіні та ін.; залишила спогади про співака О. Мишугу, публікувала свої розвідки з історії музики в українській, польській, чеській та німецькій пресі. На науковій конференції у Празі 1926 р. виголосила доповідь «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть», яку ілюструвала грою музичних зразків у власному виконанні. Серед її учнів були Галина Лагодинська, Ганна Тимінська-Василашко, диригент празького хору «Візантіон» О. Балицька-Янчук.

Бібл.: Дністрянська С. Пам'яті Олександра Мишуги // Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади.— Львів, 1964.— С. 108—109; Виступ Носалевича // Діло.— 1914.— № 200; Маркіянове свято у Відні // Діло.— 1911.— № 278; Концерт Шевченка у Львові // Діло.— 1914.— № 28; Софія Дністрянська. Ілюстрована Україна.— 1914.— № 5—6.— С. 94, 101; Листи С. Людкевича до С. Дністрянської // Наше слово.— Варшава, 1983.— № 7; Мушинка М. Софія Дністрянська // Укр. календар.— Варшава, 1985.— С. 105—107.

ДОЛІСТА Франц (нар. 1842, Прага — пом. 1896, Сянок, тепер Польща) — театральний диригент, з походження — чех. Музичну освіту одержав у Празі. У 1883—1896 рр. працював диригентом, капельмейстром і педагогом театру «Українська бесіда» у Львові. Був педагогом вокалу в театрі артистів Степана Яновича, Кароліни Клішевської, Марії Фіцнерівни, Філомени Лопатинської, Івана Рубчака.

З режисерами Іваном Гриневецьким, Андрієм Стечинським, Степаном Яновичем, Михайлом Ольшанським уперше на українській сцені Галичини та Буковини поставив опери «Різдвяна ніч» (1890) і «Утоплена» (1891) М. Лисенка, «Олеся» (1883) і «Марійка» (1891) П. Бажанського, «Сільська честь» П. Масканьї (1895), музичну картину «Вечорниці» П. Ніщинського (1887), оперети «Корневільські дзвони» Р. Планкетта і «Зелений острів» К. Лекока (1885), «Весела вдова» (1886) і «Циганський барон» (1887) Й. Штрауса, «Гаспароне» К. Мілеккера і «Синьобородий» Ж. Оффенбаха (1886), «Лицар щастя» А. Чібулька (1888), «Мікадо» А. Суллівена (1889), «Бідний Джонатан» К. Мілеккера (1892), українські музичні мелодрами «Пані молода з Боснії» (1884) і «Новий двірник» (1885) І. Воробкевича.

У музичному оформленні Ф. Долісти йшли прем'єри драматичних вистав «Украдене щастя» (1893), «Учитель» і «Рябина» (1894) І. Франка. З нагоди 25-річчя театру «Української бесіди» 5.X.1889 р. Доліста здійснив перше виконання кантанти А. Вахнянина, присвяченої ювілею.

Ф. Доліста продовжував музичні традиції галицького театру: під час антрактів у виставі виконував з оркестром інструментальні твори, увертюри до опер, влаштовував виступи співаків.

Бібл.: Некролог // Діло.— 1896. № 89; Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині //Вибране.— Львів, 1959.— С. 164; Театральні афіші // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52; ЛНБ ВМ; Театральні афіші // Музей театральні афіші // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

ЗАКРЕВСЬКИЙ Юліан (нар. 17(29) вересня 1852, м. Косів, тепер Ів.-Франк. обл.— пом. 28 квітня (8 травня) 1915, Казань) — оперний та камерний співак (драматичний тенор). Навчався у гімназії у Львові. У 1865—1870 рр. співав у хорі Ставропігійської бурси, а 1870-го у хорі «Торбан» А. Вахнянина. Разом з О. Мишугою і П. Борковським співав у хорі Духовної семінарії (1880—1881). Відвідував драматичну школу у Львові, брав лекції співу в К. Мікулі; 1874 р. студіював вокал у Венеції у проф. Піццолаті.

Працював солістом в оперних театрах Львова (1870—1879, дебютував 3 лютого 1871 р. у партії Йонтека в «Гальці» Монюшка). Співав партії Казимира («Грабіна» Монюшка), Ельвіна і Севера («Лунатичка» і «Норма» Белліні) та ін. У складі львівської Опери гастролював у Кракові (1875, 1877, 1879). Співав в оперних театрах Познаня (1871), Кракова (1872, 1873), Ганновера (1875), Варшави (1878), у німецькій трупі у Празі (1878); знову у Великому театрі Варшави (1879), в італійській трупі в Києві (1879—1882), у Великому театрі Москви (1882—1884). У цих двох останніх сезонах виїжджав на виступи до Варшави, Любліна, Познаня. Пізніше був солістом опер Казані (1884—1889, директором цього театру 1889 р.), Саратова (1889—1891, 1892—1893), Харкова (1891—1892), гастролював у Москві та містах Поволжя, дебютував у Панаєвському театрі Петербурга; згодом у Пермському (1897—1898) і Казанському (1900—1907) театрах.

9 жовтня 1901 р. громадськість Казані відзначила 35-літній ювілей оперної діяльності Закревського. На російській сцені співав головні тенорові партії у виставах опер «Вільгельм Телль» Россіні, «Жидівка» Галеві, «Африканка» і «Гугеноти» Мейєрбера, «Аїда» і «Трубадур» Верді, «Тангейзер» Вагнера, «Фауст» Гуно, «Фра-Діяволо» Обера та ін. На схилі віку давав лекції співу в Казані.

Ю. Закревський був відомий і улюблений співак на багатьох сценах Європи. Мав чудовий голос, дзвінкий, широкого діапазону, передовсім був тенором героїчним, хоч співав добре і ліричні партії. Серед кращих його партій — Стефан («Страшний двір» Монюшка), Йоан Лейдейський і Роберт («Пророк» і «Роберт Диявол» Мейєрбера), Едгар («Лючія ді Ляммермур» Доніцетті), Єлезар («Дочка кардинала» Галеві), в операх Верді — Радамес («Аїда»), Альфред («Травіата»), Річард («Бал-маскарад»); заголовні партії у «Фаусті», «Ернані», «Фра-Діяволо», «Лоенгріні», «Руї Блаз», «Африканці».

Про Закревського — митця і людину — добре слово сказав Федір Шаляпін у книжці спогадів «Повести о жизни» (Пермь, 1965.— С. 39): «Кумиром публіки, а особливо молоді — студентів і курсанток — був тенор Закревський. Його обожнювали, буквально носили на руках, молодь випрягала коней з його екіпажу і везла по вулицях на собі. Пам'ятаю, з яким благоволінням стояв я перед дверима, на мідній дощечці котрих було вигравіровано: «Юліан Федорович Закревський». Пам'ятаю, як тремтіло в мене серце, чекаючи: раптом двері відчиняться, і я побачу того всіма обожнюваного чоловіка. Декілька літ після того я зустрів Закревського напівхворим, усіми забутим, у бідності. Я мав гірку честь трохи допомогти йому...»

Бібл.: Хронікальні матеріали // Gazeta Narodowa.— 1871.— № 139; 1872.— № 138—142; Киевский листок.— 1879.— 26.IX., 21.XI; 1880.— 5.IV; Руська Рада.— 1889.— № 3; Артист.— 1890.— № 10; 1893.— № 26; Московские новости.— 1895.— 30.IX. Pepłowski S. Teatr we Lwowie.— Lwów, 1889.— T. 1. S. 315, 322—323, 342, 352, 357, 359, 371, 374, 391, 399; Вахнянин А. Спомини з життя.— Львів, 1908.— С. 41; Загайкевич М. Муз. життя Західної України II пол. 19 ст.— К., 1960.— С. 41—43; Музыкальная жизнь прошлого.— М., 1960.— С. 254—256; Шнейпресс Б. Закревський Юлиан // Театр. Энциклопедия.— М., 1963.— Т. 2.— С. 731; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 828—829; Лисенко І. Закревський Ю. // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1979.— Т. 4.— С. 181.

ЗАРИЦЬКА Євгенія (нар. 9 жовтня 1910, Рава-Руська, тепер Львів. обл.— пом. 8 жовтня 1979, Париж) — оперна та камерна співачка (меццо-сопрано). Закінчила Львівську консерваторію (1928, клас А. Дідура).

Дебютувала з великим успіхом 1937 р. у львівській Опері партією Лізи в «Піковій дамі» П. Чайковського. «Не менший успіх, як у своєму дебюті,— писав В. Барвінський на сторінках «Української музики»,— мав виступ молоденької, дуже музикальної та з чималим сценічним хистом співачки Є. Зарицької в малій, щоправда, ролі Льолі в «Сільській честі». На цій же сцені вона співала партії Елеонори («Фаворитка» Доніцетті), Розіни («Севільський цирульник» Россіні) та ін. Серед її тодішніх партнерів були українські співаки Зенон Дольницький, Михайло Голинський, Іван Романовський. Великий талант виявила Зарицька і як камерна співачка на численних концертах у Львові. 1937 р. співала «Ти, любчику, за горою» Н. Нижанківського, романси Лисенка «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна»; тоді ж на «львівській радіохвилі» виконала твори Н. Нижанківського, М. Лисенка, В. Барвінського, арії з опер Дж. Пуччіні і С. Монюшка (з М. Голинським і М. Сабат-Свірською). 1938 р. брала участь у «Вечорі польської

пісні»; на концертах у Стрию і Станіславові з М. Голинським. Про її сольний концерт у Львові Роман Савицький в «Українській музиці» (1938, № 5) писав: «Дуже симпатичною і під мистецьким оглядом зовсім удатною імпрезою був вечір пісень та арій Гени Зарицької. Саме зіставлення прізвищ авторів (Гендель, Россіні, Доніцетті, Бізе, Шуберт, Регер, де Фаля, Барвінський, Н. Нижанківський, Людкевич, М. Колесса) і величезна різнорідність, а радче розбіжність їх стилів вказують на дуже поважні відтворення спосібності і велику скалю виразних засобів стилістики».

1939 р. Зарицька виїхала до Італії, де продовжила свої вокальні студії у Мілані. Здійснила 1940 р. концертне турне — Рим, Мілан, де співала твори Леонтовича, Барвінського, Людкевича, Н. Нижанківського, народні пісні, а також італійські, німецькі, польські романси. Знялася у фільмі режисера Белізорі Рандоні.

Про концерти Зарицької того часу писала італійська преса. Критик А. Савінійо завершив свій виступ словами: «Дуже добре! Бо ти зворушила наше серце» («Il popolo di Roma»). А газета «Il Messaggero» відзначала: «Співачці Євгенії Зарицькій не бракує ні таланту, ні всесторонності. Навпаки, можна сказати, що має вона талант, приємно позначений чарами... Її пестливий голос, яким вона моделює і кольорує з такою великою природністю,— є і міміка молодої артистки, міміка, що вся є щирістю... Добрий смак і культура в доборі слів співного матеріалу, у здібності передавати твори в надзвичайному фразуванні, в інтелігентній мірі зітхань, павз, композиційних інтерпретацій». У 1939—1946 рр. співала у міланському Ла Скала, в театрах Рима, Неаполя, Венеції та ін. У 1946—1952 рр. працювала в Лондонському «Ковент Гарден»; гастролювала в Парижі, Барселоні, Швейцарії, Алжирі. Серед її провідних партій були Амнеріс («Аїда» Верді), Кармен («Кармен» Бізе), Керубіно («Весілля Фігаро» Моцарта), Марина («Борис Годунов» Мусоргського). Виїздила 1958 р. на концерти до Північної Америки (Нью-Йорк, Чікаго, Філадельфія).

Дискографія: заголовна партія з комічної опери «Княгиня Герольд-Штейн» Оффенбаха; романси Малера, Мусоргського, Шопена, твори українських композиторів.

Бібл.: З концертних рецензій // Укр. музика.— 1937.— № 1.— С. 10; № 2.— С. 22—23; 1938.— № 4, 5. А. Вечір пісень і арій Гени Зарицької // Діло.— 1938.— № 80; 1939.— № 261; Співає Є. Зарицька в Римській консерваторії // Наші дні.— 1941.— № 3. Зарицька Євгенія // ЕУ.— Париж, Нью-Йорк, 1955—1957.— Т. 2.— С. 754. Рудницький Л. Укр. музика.— Мюнхен, 1963.— С. 283.

ЗАРИЦЬКИЙ Олександр (нар. 26 лютого 1834, Львів — пом. 1 вересня 1895, Варшава) — український і польський піаніст, диригент, педагог. Походив з української родини. Початки музичної освіти здобув у Самбірській гімназії. Пізніше навчався у Берліні та Парижі. Як піаніст виступав у багатьох містах Європи. У 1894 р. його авторські концерти відбулися у Львові.

З 1866 р. О. Зарицький жив і працював у Варшаві. Один з організаторів і перший директор Музичного товариства у Варшаві (1871—1875), педагог і директор Варшавського музичного інституту (1879—1888), диригент кафедрального хору костьолу св. Яна (1892—1894). Автор творів для оркестру, скрипки, фортепіано, солоспівів, церковних творів. У своїй творчості використовував інтонації українських народних пісень. Його твори друкувалися у різних музичних видавництвах Європи і здобули широке визнання.

Бібл.: Чарнецький С. Олександр Зарицький // Назустріч.— 1934.— № 15; Słownik muzyków polskich.— Kraków, 1967.— T. 2.— S. 302—303.

ЗАРИЦЬКИЙ Ромуальд (нар. 1863, Львівщина — пом. 1932) — музичний діяч і видавець. Батько оперної співачки Євгенії Зарицької. З 1889 р.— організатор концертного життя у Станіславові, зокрема щорічних Шевченківських вечорів. Один із засновників (разом з Іваном Біликовським) і перший голова «Станіславівського Бояна» (1894—1900); при «Бояні» організував музичний і концертний гуртки, які переросли 1904 р. в музичну школу, а також заснував багату музичну бібліотеку. Працював учителем гри на цитрі у музичній школі при Руському інституті для дівчат у Перемишлі (1901—1903). Голова «Львівського Бояна» (1903—1906), згодом проживав у Перемишлі й Раві-Руській.

Видав у Львові «Музичні календарі» (1904—1907), які друкували широку інформацію про музичне життя Галичини, нариси про українських композиторів Бортнянського, Березовського, Веделя, Лисенка, Матюка, Бажанського, Кишакевича, Біликовського, диригентів О. і Я. Вітошинського, співачку С. Крушельницьку; історію сільських хорів, «Боянів», «Бандуриста». Опублікував автобіографію Д. Січинського, «Короткий начерк науки гармонії і композиції» В. Матюка, статтю Шухевича про гуцульські інструменти з цінними ілюстраціями.

Твори: В народ, марш для хору (Перемишль, 1902); Музика до драматичної алегорії «Небесні співці», сл. С. Яричевського (1902).

Статті: Іван Біликовський // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 63—65; Дещо про практичні інструменти до науки гармонії // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1906.— С. 73—76; Італійська азбука // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 94—96; Осип Вітошинський // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1907.— С. 50—56.

Бібл.: Станіславівський Боян //Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 113—115; Волошин М. Львівський Боян//Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1905.— С. 103—111; Три листи Р. Зарицького до С. Крушельницької, 1898 р. // ІЛШ АН України, ВР, ф. 143, оп. 1, № 53—55.

ЗБІРЖХОВСЬКА (дівоче прізвище **Бучацька,** на італійській сцені А. Флоріані — **Збіржховська**) **Антоніна** (нар. 1872, Галичина — пом. бл. 1930 в Італії) — піаністка та оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано). Навчалася у Львівській консерваторії (клас В. Висоцького), удосконалювала майстерність голосу в Італії. Артистичну діяльність почала як піаністка і камерна співачка на концертах «Львівського Бояна» (1891—1894). На вечорах пам'яті Т. Шевченка і М. Шашкевича грала на ф-но твори М. Лисенка, акомпанувала С. Крушельницькій та М. Левицькому; співала «На городі коло броду» М. Лисенка, «Тече вода в синє море», «Плавай, плавай, лебедонько» А. Бігдая, народні пісні.

Як подають московські «Театральные известия» (1900), А. Збіржховська володіла чудовою вокалізацією і дикцією, сценічною грою, мала особливу «легкість у співі і блискучу трель». З 1898 солістка італійської оперної трупи Кастелено (у її складі виступала 1900 у Москві й Казані); згодом співала в інших оперних театрах Італії. Серед її партій: Аїда («Аїда» Дж. Верді), Лючія і Адіна («Лючія ді Ламермур» і «Любовний напій» Г. Доніцетті), Сантуцца («Сільська честь» П. Масканьї), Манон (Дж. Пуччіні).

Бібл.: Концерти Бояна // Діло.— 1892.— № 20, 27, 48, 49; Концерт М. Шашкевича // Діло.— 1893.— № 133; Галицько-русинська співачка в Росії // Галичанин.— 1900.— № 246.

ЇЖАК Володимир (псевдонім **Роберт,** нар. 1857, Бережани, тепер Терноп. обл.— пом. 1920) — оперний та камерний співак (баритон). Навчався

у Львівському університеті, а в 1881—1883 рр. в Міланській консерваторії. Соліст оперних театрів Мілана (1883, дебют), Львова (1888—85, 1891—92), Варшави (1885), Італії (1885—88). У складі італійської оперної групи гастролював у Бухаресті, Афінах, Белграді, Софії, Константинополі, Одесі, у тих же містах на концертах співав укр., польськ. та італ. пісні.

Виконавець партій: граф ді Люна, Жермон і Ренато («Трубадур», «Травіата» і «Бал-маскарад» Верді), Астон («Лючія ді Ламермур» Доніцетті), Валентин («Фауст» Гуно), Дон Жуан і Альмавіва («Дон Жуан» і «Весілля Фігаро» Моцарта), Ескамільо («Кармен» Бізе). З 1892 виступав як камерний співак. У 1889—91 співав на українських концертах у Львові, Бережанах, Станіславові, Чернівцях. Виконував арії з опер, а також укр., нім., франц. та італ. нар. пісні; твори А. Рубінштейна, Тості, а також М. Лисенка «Була колись гетьманщина», «Ой чого ти почорніло», «Гетьмани, гетьмани», «Мені однаково», С. Воробкевича «Огні горять», О. Нижанківського «Минули літа молодії».

Про концерт В. Їжака в Чернівцях газета «Буковина» (1890, № 26) сповіщала: «Концерт вийшов артистично вдало, світло; об'ємистий і сильний голос при відмінній вимові у відтворенні усіх відтінків просто чарував публіку. Співав по-українськи, по-польськи, по-німецьки, по-французьки — і кожна пісня викликала бурю оплесків».

Бібл.: Ї ж а к В. // Діло.— 1887.— № 104; Концерт у Станіславові // Діло.— 1890.— № 271, Ї ж а к В. // Буковина.— 1890.— № 25; Концерт В. Їжака //Буковина.— 1890.— № 26; Концерт у Бережанах // Діло.— 1891.— № 226, 232; P e p ł o w s k i S. Teatr polski we Lwowie.— Lwów, 1891.— S. 55; Iżak Włodzimierż // Słownik biogr. Teatru Polskiego.— Warszawa, 1973.— S. 242.

КАЧМАР Володимир (псевд. на іноземних сценах **Vladimiro Kasmar**; нар. 18 березня 1893, Стрий, тепер Львів. обл.— пом. 1 грудня 1964, Краків) — оперний співак (баритон) і педагог. Мати — Йосифа Рейніна-Качмар — була піаністкою. Закінчив Львівський університет (1912). Навчався співу в Міланській консерваторії (1913—1914, клас М. Росселя). Продовжував навчання у Львові в Софії Козловської і Адама Діані. Дебютував у Львівському оперному театрі в 1919—1920 рр. Удосконалював майстерність співу в Мілані в Г. Ляура (1921—1922).

Соліст оперних театрів Рима (1923—1924), міланського Ла Скала (1924—1925), згодом співав на багатьох італійських сценах — у Мантуї, Пармі, Барі, Флоренції, Венеції, Болонії. Гастролював у театрах Швейцарії, Німеччини, Югославії, Румунії, Чехословаччини. Сезонно співав у львівській (1927, 1928, 1929) та варшавській (1927, 1929, 1930, 1932) Операх. У 1938—1939 рр. артист львівської Опери. Співав баритонові та басові партії. Серед них: Стольник і Збігнев («Галька» і «Страшний двір» Монюшка), Годунов («Борис Годунов» Мусоргського), Міракль («Казки Гофмана» Оффенбаха), Амонасро («Аїда» Верді), Вотан («Валькірія» Вагнера), Мефістофель («Фауст» Гуно), Кардинал («Дочка кардинала» Галеві) та ін.

Часто виступав в українських та польських концертах, у радіоконцертах. На Шевченківських концертах у Львові (1911, 1920, 1929) співав «Ми заспівали, розійшлись» і «Реве та стогне Дніпр широкий» М. Лисенка, «Стоїть явір над водою» Т. Обнінського та нар. пісні. Виступав на ювілейному вечорі М. Шашкевича у Львові (1911). Працював педагогом Львівської консерваторії (1938—1939), у музичних школах (1939—1946), а в 1946—1964 рр.— у Вищій музичній школі у Кракові.

Писав рецензії у Львівській пресі, зокрема в газеті «Dziennik Ludowy» (1930-і рр.).

Дискографія: «Реве та стогне Дніпр широкий» Лисенка, сл. Т. Шевченка; «Стоїть явір над водою» Т. Обнінського, сл. Т. Шевченка (1934, фірма «Сирена-Рекорд», Варшава); солоспіви — «Стах» Коннемана, «Мефісто» Кореллі (1930-і рр.), фірма «Колумбія».

Бібл.: Каталог студентів Львів. ун-ту // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 145.— С. 449; Українські співаки // Світ.— 1928.— № 6; Słownik biogr. Teatru Polskiego.— Warszawa, 1973.— S. 274; Katalog Ogólny płyt «Syrena».— Warszawa, 1934.— S. 128—129. Kański J. Mistrzowie sceny operowej.— Kraków, 1974.— S. 250—251.

КИПРІЯН Іван (нар. 1856, Сокаль, тепер Львів. обл.— пом. 1920, Волочиськ, тепер Хмельн. обл. під час евакуації, за іншими джерелами, пом. 1924 в Сибіру) — диригент, священик і композитор. У гімназії учився в А. Вахнянина. У 1879—1883 рр. навчався в Перемишльській та Львівській духовних семінаріях, де здобув основи музики і практичні навики диригування. Був священиком і диригентом церковно-світських міш. хорів у с. Шум'ячі, тепер Турківського р-ну (1883—1888); 1884 р. написав один із перших у Галичині підручників початкових знань з музики і співу; 1904—1914 рр. працює парохом у Немирові на Львівщині. І. Кипріян пропагував твори Д. Бортнянського; 1883 р. видав «Партитуру церковних хорів» Бортнянського. У Немирові його хор брав участь у Шевченківських та ін. концертах, виконуючи твори Бортнянського, Кишакевича, Матюка, Лаврівського, Ф. Колесси, нар. пісні. Свої записи нар. пісень опублікував у зб. «Русько-народні галицькі мелодії» П. Бажанського (Львів, 1905—1912, ч. 1—10).

Твори: «За Русь», марш для міш. і чол. хорів на сл. В. Ференичака, присвячений 50-річчю скасування панщини.

Солоспіви: «Молитва» для сопрано й альта з ф-но, сл. Із. Пасічинського // Співи набожні.., Перемишль, 1882.— Вип. 1.— С. 15—16.

Церковна музика: Літургія в партитурі на 4 голоси міш. хору (Перемишль, 1882; у ній переважають твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, А. Нанке); Співи набожні для вжитку молодіжі для сопрано і альта.— Перемишль, 1882.— Вип. 1 (9 релігійних пісень); вип. 2 (8 колядок).— Перемишль, 1882); Утреня в святу Велику неділю Пасхи (Львів, 1883); Божественна літургія Василія Великого (Львів, 1893).

Музично-теоретичні підручники і посібники: Учебник початкових відомостей з музики і співу, присвячений А. Вахнянину (Перемишль, 1885); Наука співу по слуху, за працею Ф. Серінга // Школьная часопись.— Львів, 1886.— № 1—4, 7—8.

Упорядник видань пісенних збірників: Партитура співів церковних і світських (Перемишль, 1882); Церковні піснепінія // Дяківський глас (Станіслав).— 1896.— № 1—10; 1898.— № 1—7, 1899.— № 1—2; Церковний співаник для шкільної молоді (Жовква, 1910, випуск 1, пісні з церковних богослужень). У названих збірниках є також окремі твори І. Кипріяна.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Каталог студентів теології // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 1059, с. 110; Шематизм Перемишльської єпархії, 1906; Зоря.— 1883.— № 1; 1885.—№ 4; Слово.— 1883.— № 36; 1884.— № 27; 1885.— № 15, 119; Діло.— 1898.— № 185; Галичанин.— 1898.— № 193. Василович Л. Партитура співів церковних і світських [рец.] // Зоря.— 1882.— № 16.— С. 256; Вахнянин А. Учебник музики і співів [рец.] // Діло.— 1885. № 16; Левицький І. Галицько-руська бібліографія XIX ст.— Львів, 1888; Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937.— С. 64, 110, 116—117, 125, 135.

КИРИЛОВИЧ Зенон (нар. 23 серпня 1865, с. Войславичі, тепер Сокальського р-ну Львів. обл.— 17 лютого 1919, Коломия) — цитрист, священик. Закінчив Львівську духовну семінарію (1891). Працював у Коломиї (1898—1919). Студентом брав участь у концертній мандрівці по Галичині (1889). Співпрацював із хором «Коломийський боян», виступав у концертах в Коломиї, Станіславові, Львові та інших містах. Грав

на цитрі, переважно власні твори і Є. Купчинського. Видавав свої твори для цитри в Штудгарті та Відні. Загинув трагічно від рук польських військ.

Твори: церковні — «О Мати Божа, Мати єдина» для міш. хору, сл. З. Кириловича (1910) та ін.

Інструментальні твори для цитри, «Na fylach Pruta», мазурка, присвята М. Гриньовському (1908), «Пестійка», полька французька, присвята І. Лешадзі (1907), «Entre Nous» («Між своїми», «Popouri de mélodies rutheniennes» (Попурі з укр. нар. мелодій, 1907), «Ziegesklänge» («Звуки перемоги»), «Für meine Ukraine» («За мою Україну»), марш. Всі твори зберігаються у ЛНБ, ВР, ВМ.

Бібл.: Каталог студентів теології // ЛОДА, ф. 26, оп. 15, спр. 1062.— С. 92; Шематизм Станіславівської єпархії.— 1900—1908 рр.; Листи З. Кириловича до С. Крушельницької // ІЛШ АН України, ВР, ф. 143, оп. 1, № 79; Листи З. Кириловича до А. Крушельницького // ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 82.

КИШАКЕВИЧ Йосиф (нар. 26 жовтня 1872, Лежайськ — пом. 18 квітня 1953, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — хоровий диригент, композитор, педагог, священик. Перші знання з музики отримав від батька, диригента церковного хору Маркела Кишакевича. 1891 р. закінчив Перемишльську гімназію, в якій керував учнівським хором і оркестром. Для цього оркестру написав марші, вальси, коломийки. 1896 р. закінчив Львівську духовну семінарію, де був керівником студентського хору. Працював катехитом і вчителем музики в Українській гімназії та Інституті для дівчат у Перемишлі (1896—1905). Тут із піаністкою О. Ціпановською заснував жіночий хор, який давав Шевченківські та інші концерти. Один із засновників Товариства «Боян» у Перемишлі (1891 р., разом із Максимом Копком), був його диригентом (1898—1902). Для «Бояна» писав хори на слова Т. Шевченка, що збагачувало щорічні святкування поета, а також інструментальні твори для скрипки, кларнета, фортепіано. Брав участь у вечорі пам'яті І. Котляревського у 1898 р.

Згодом Й. Кишакевич працював капеланом у Ярославі, там писав нові твори, друкував їх у Перемишлі, Станіславові, Львові, які вийшли під назвами «Музичні твори Й. Кишакевича» та «Духовно-музичні твори». З 1925 р. видав декілька десятків своїх світських і церковних творів.

Через якийсь час він знову повернувся до Перемишля, а згодом жив у Львові:

Твори: «Катерина» («У тієї Катерини»), для соліста, міш. хору з оркестром з присвятою голові «Перемишльського Бояна» Теофілу Кормошу (написана 1896, надрук. 1900); «Калина» («Чого ти ходиш на могилу?»), для сопрано, міш. хору з ф-но або оркестром (1898); «Тарасова ніч», кантата для соліста, міш. хору і оркестру (1898), «Гамалія», для чол. хору; «Все упованіє моє», кант. для міш. хору (1930); «Наша дума» і «Заповіт» — обидва для міш. хору (1937) — усі на сл. Т. Шевченка; «Рута», балада для соліста, мішаного хору і ф-но, сл. В. Масляка (1895); «До моря» для міш. хору або чол. хору з ф-но, сл. Я. Щоголіва (1899); «На вічну пам'ять Котляревському», кантата для міш. хору і оркестру, сл. В. Масляка (1898); «Шевченкові», кантата для міш. хору з оркестром, сл. Лесі Українки (1913); «На сонця шлях», для чол. хору, сл. М. Малицької; «Лірична сюїта», для міш. хору («Сосна», сл. О. Олеся; «Мімоза», на сл. Х. Алчевської, «Ти не дивуйсь, що в'януть» і «Лебедина пісня», сл. Бальмонт-Лівицької (1925; кожна з цих пісень друкувалася також окремо); «Ой не нам в кайданах ходити» для міш. і чол. хорів, сл. М. Підгірянки (1903), «Не плакати нам» для міш. хору з ф-но і для чол. хору, сл. Івана Д. (Гаврила Гордого з Буковини), 1903; «Де сріблолентний Сян пливе» для чол. хору, сл. Г. Цеглинського (1907).

У серії «Твори Й. Кишакевича» опубліковані хори: «До світла, до сонця!», для міш. хору, сл. Б. Лисянського (1935), «Місяць яснесенький», для міш. хору, сл. Лесі Українки (1935), «Спіть герої, спіть!», для чол. хору, сл. П. Карманського (1935), «Знову лечу я», для міш. хору, сл. О. Олеся (1935), «Ой чого ти, тополенько», для міш. хору, сл. О. Олеся (1935), «Розцвіли дзвіночки», для міш. хору, сл. О. Олеся, «Ранок встає», для міш. хору сл. О. Олеся (1935), «До бою» для чол. хору з ф-но, сл. М. Мурави (1925); «Гей, браття, козаки», для

чол. хору з оркестром, сл. С. Руданського; «Відродженецький гимн» для міш., чол. і жін. хорів, сл. А. Курдидика; збірник «З днів слави і горя», для чол. хору; («Гей вперед», сл. П. Грабовського, «Ура в бій», «Побідна пісне», сл. С. Яричевського, «Коли ви вмирали», сл. М. Кухаря, «Згадаймо, братія», сл. М. Обачного); музику до драматичної картини «Сон Галі».

Церковні хори: «Радуйся, Мати!» (До Пречистої Діви Марії), кантата для міш. хору з ф-но; «Йорданські пісні», для чол. хору; «Йорданські пісні», для міш. хору; «Колядки західноукраїнські», для міш. хору; «Воскресні пісні», для жін. і міш. хору; «Воскресні пісні», для міш. хору; «Служба Божа по західноукраїнському народному розспіву», для жін. хору; «Служба Божа» для міш хору; «Отче наш», для міш. і чол. хору; «Пісні під час читання Служби Божої», для жін. хору; «Владико, Отче», для жін., чол. і міш. хорів; «Церковні пісні», для жін. хору; «Євхаристійні пісні», для чол. і міш. хорів; «Ангел вопіяше», «Плотію уснув» для міш. хору; «Тебе Бога хвали», для міш. хору; «Пісні слави заспіваймо», для жін., чол. і міш. хорів; «Вінчання», для чол. хору; «Вінчання» для міш. хору; «Панахида і похоронні пісні», для чол. хору; «Похоронні пісні», для міш. хору.

Бібл.: Композиторський концерт Й. Кишакевича в Перемишлі // Літер.-наук. вістник.— 1900.— кн. V.— С. 135; Топольницький Г. «Катерина», поема Т. Шевченка... (рец.) // Діло.— 1900.— № 106; Перемишльський Боян // Буковина.— 1903.— № 101; Людкевич С. Про композиції до поезії Шевченка // Молода Україна.— 1903.— № 5; Перемишльський Боян // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 112—113; Шематизм Перемишльської єпархії.— Перемишль, 1905; Домет [Садовський]. Йосиф Кишакевич // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 56—57; Стешко Ф. Музичні твори Й. Кишакевича // Укр. музика.— 1937.— № 7.— С. 98—99; Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964.— № 4—7, 76—77, 214, 1104, 1484; Кишакевич Йосиф // Шевченківський словник.— К., 1976.— Т. 1.— С. 296; Кишакевич Йосип // УРЕ.— 2-ге вид.— К., 1980.— Т. 5.— С. 176; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 128, 129, 150, 392; К., 1990.— Т. 3.— С. 88, 119—120, 126—132, 330—332.

КЛІШЕВСЬКА Кароліна (дівоч. **ВЕСЕЛОВСЬКА**, сцен. псевд. **КАРЛІНСЬКА**; нар. 1864, с. Фриштак, повіт Ясло на Лемківщині — пом. 9 листопада 1927, Катовіце, Польща) — українська і польська співачка (сопрано). За походженням українка. Дружина артиста Антона Клішевського. Учениця Гонорати Маєрановської та Івана Гриневецького. У 1880—1881 рр. брала участь в аматорських виставах Юргенса у Львові; під псевдонімом Карлінська у польській пересувній трупі Г. Лясоцького в Галичині і на Лемківщині (1882—1885), у театрі т-ва «Українська бесіда» у Львові (1885—1892), у Міському театрі у Львові (1892—1897), у трупах А. Лелевича на Лемківщині (1895), Г. Лясоцького у Польщі (1896). У 1919—1922 рр. провадила лекції співу у Кракові.

Польський театрознавець Ф. Пайончковський у книжці «Teatr polski we Lwowie...» (1961) писав: «Улюблена публікою і критикою була Кароліна Клішевська. Був це правдивий талант оперетковий, мала природність і щирість, завжди досконала у грі і співі».

Партії Клішевської на українській сцені: Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Оксана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського); уперше на західноукраїнській сцені співала партію Оксани в «Різдвяній ночі» М. Лисенка (1890), про яку, за словами рецензента І. Франка, «сміливо можна було сказати, що як з боку співу, так і з боку гри вона виконала своє завдання знаменито. Голос її досить сильний, дзвінкий і здатний до широкої модуляції, водночас жива й артистична гра». Співала в оперетах: Маруся («Чорноморці» Лисенка), Оришка («Пошились в дурні» Кропивницького), Арсена й Віолетта («Циганський барон» і «Весела вдова» Штрауса), Шарлотта («Гаспароне» Міллекера) та ін. На польській сцені театру Т. Павліковського у Львові (1900—1906) виконувала в операх партії Мюзетти («Циганерія» Дж. Пуччіні) і Малгосі («Ясь і Малгося» Гумпердінка) та проспівала 30 партій в оперетах Легара, Герве,

Міллекера, Целлера, Штрауса та ін. На українських концертах у Львові, Бродах, Стрию (1886—92) співала арії з опер «Наталка Полтавка» і «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, брала участь у ювілейних вечорах з нагоди 25-річчя театру «Українська бесіда» (1887) й актора А. Стечинського (1892) у Львові.

Дискографія: «Wspomienia z balu» і «Au revoir et merci» — * 51892/93 — фірма «Пате» — Відень, 1912; «Kuplety ze śmiechem» — * 63827 — з опери «Гейша»; «Prząśniczka» — * 63820; «Jacy ci mężczyżny głupi są» — * 63821; «Ocinpinko — znacny mało, krutko, kruciuteńko» — * 63822; «Do Amorka»; «W noc marcową» — * 63818/17.— усі фірми «Грамофон» (1911—1912).

Бібл.: Хронікальні матеріали. Діло.— 1885.— № 108, 1891.— № 23; 1892.— № 38; Kurjer Warszawski.— 1893.— № 112, 1927.— № 309 (некролог); афіші театру т-ва «Українська бесіда» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52; Франко І. Про театр і драматургію.— К., 1957.— С. 44, 122, 194, 204, 214; Pajączkowski F. Teatr polski we Lwowie...— 1961.— S. 259, 283, 293, 396, 431, 432, 440—451; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 300.

КМІЦИКЕВИЧ-ЦЕБРІВСЬКА Наталя (нар. 28 листопада 1896, с. Добромірка, тепер Збаразького р-ну Терноп. обл.— пом. 7 березня 1986, Ів.-Франківськ) — піаністка, педагог. Навчалася музики в матері, піаністки-педагога Катерини Левицької-Кміцикевич, сестри композитора Івана Левицького. У 1908—1912 рр. навчалася у музичній школі при Руськім інституті для дівчат у Перемишлі (клас Ольги Окуневської), продовжувала студії у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1912—1914, клас Марії Криницької) та Музичному інституті у Відні (1915—1916, клас Карла Радля). Брала лекції концертного фортепіано в Райгольда і Лялевича. Про здібності молодої піаністки, ще учениці музичної школи в Перемишлі, писав у «Ділі» (1911, № 127) Станіслав Людкевич: «Були між точками програми і продукції справді артистичні й концертові. До них належить відоме «Rondo capriccioso» Мендельсона, яке ставить майже віртуозні вимоги технічні, відігране 15-літньою дівчиною Н. Кміцикевичівною технічно взірцево, з цілковитим опануванням змісту, природним фразуванням і свободою».

Працювала Кміцикевич педагогом класу фортепіано у Відні (1916—1921), Надвірній (1921—1958), у музичному училищі Івано-Франківська (1918—1969). Брала участь у Шевченківських вечорах у Перемишлі і Львові (1910—1914), Відні (1916—1919), Надвірній (1927—1932), Station Станіславові (1933—1949), а також у концертах, присвячених Мендельсону, Шуману, Лісту, Шопену, Лисенку. У її концертному репертуарі були десятки творів, зокрема Партіта G-dur та «Італійський концерт» Баха, Соната № 8 і Концерт № 3 Бетговена, Концерт № 2 Сен-Санса, «Пісні без слів» і Прелюдія e-moll Мендельсона, Мазурки, Вальси, Етюди Шопена, «Сонет Петрарки» Ліста, «Гавот» Глюка, Рапсодія № 1 і «Прелюд» Лисенка. Акомпанувала на концертах співачкам Дарії Бандрівській, Олені Дмитраш, Олександрі Парахоняк.

Бібл.: Концертні програми // Звіти ліцею Руського інституту для дівчат у Перемишлі.— Перемишль, 1911, 1912; Садовський В. Концерт Ол. Носалевича в Перемишлі // Діло.— 1912.— № 125; Концертний попис у Вищім музичнім інституті // Ілюстрована Україна.— 1913.— № 9; Автобіографія і репертуар Н. Кміцикевич-Цебрівської від 1984 р. (Архів автора).

КОНЦЕВИЧ Олександр (нар. 1824, Львів — пом. 2 жовтня 1894, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — співак (бас-баритон). Вокальну

освіту здобув у Львівській духовній семінарії. Працював у театрі «Українська бесіда» (1865—1866, 1871—1872, 1892—1894 рр.), в оперній трупі Львівського польського театру (1857—1865, 1870—1871, 1872—1890); у його складі гастролював у Любліні (1867), Кракові (1875, 1884, 1886—1890), Варшаві (1878); епізодично співав на сцені німецького театру у Львові. 1864 р. Міський театр у Львові грав українською мовою комедійну оперу «Українка», в якій відзначився О. Концевич. Партії на українській сцені: Карась («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Павук («Різдвяна ніч» М. Лисенка); в оперетах: Чопорій («Підгіряни» Вербицького), Кабиця («Чорноморці» Лисенка), Янош («Янош Інштензі» Воробкевича), а також Бростольйон («Бідний Джонатан» Міллекера), Макаріо («Гаспароне» Міллекера), Гомонай («Циганський барон» Штрауса).

Бібл.: Слово.— 1864.— № 38; Діло.— 1894.— № 214, 215 (некролог); Афіші театру «Українська бесіда» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52, арк. 100; Pepłowski S. Teatr polski we Lwowie.— Lwów, 1889.— T. 1.— S. 10; Чарнецький С. Вибране.— Львів, 1959.— С. 134; Живі сторінки української музики.— К., 1965.— С. 75; Український драматичний театр.— К., 1967.— С. 301—309; Słownik biogr. Teatru Polskiego..— Warszawa, 1973.— S. 310.

КОПКО Максим (крипт. М. К.; нар. 1859, с. Борщовичі, тепер Пустомитівського р-ну Львів. обл.— пом. 1918, Харків) — диригент, композитор, педагог, музичний діяч, священик. Навчався у Перемишльській гімназії. У 1884 р. закінчив Львівську духовну семінарію, де здобув музичні знання та практику диригування.

З 1884 р.— священик-катехит у 7-класній жіночій школі в Перемишлі, де вперше провадив уроки релігії українською мовою і створив учнівський хор. Згодом, у 1892—1907 рр., катехит, учитель музики і диригент Перемишльської жіночої учительської семінарії. Пізніше диригент кафедрального хору. У 1891 р. разом з Й. Кишакевичем створює хор «Перемишльський Боян». Заснував у Перемишлі музичне видавництво «Бібліотека музикальна» (1897—1912), в якому друкує твори Бортнянського, Кишакевича, власні, серію церковно-музичних співаників.

1917 р. переїхав до сина Петра у Харків, який був професором Харківського університету. Загинув у 1918 р. на вулиці від рук бандита.

Твори: хорові — «Гамалія», кантата для хору, солістів і оркестру, сл. Т. Шевченка (1894); «Де срібнолентний Сян пливе», сл. Г. Цеглинського (1892); «До Русі» («Люті морози землю скували», сл. Г. Цеглинського, (1892).

Церковні хори: Архангельський глас (1887); Вічна пам'ять (1890); Благообразний Йосип (1897); Літургія (1897); Літургія Іоанна Золотоустого (1899); Тропарі воскресні 1904; На Святий Вечір (1905); Служба Божа (1912).

Твори для фортепіано: Надвігрянка і Бояністка (1881). Музика до драм. вистав: «Дарина» Л. Лопатинського (1895); «Ніч Вифлеємська» І. Луцика (1894, 1900); «Йосиф в Єгипті» І. Луцика (1902); «Ворожила», «Не жартуй з серцем» І. Луцика. Підручники, посібники: Школа народна, часть шкільна, у 2-х книгах (1901); Самоучка. Методичний підручник для науки співу з нот (Перемишль, 1901). Упорядник-видавець: Збірник церковно-музичних творів (Бортнянський, власні, колядки, 1887); Пісні (1900); Наші думи, наші пісні (1902); Великопосні пісні (1902); Воскресеніє Христове (1898); На Рождество Христове (1900).

Статті: Старинний Ірмологіон — Руський Сіон.— 1883.— № 7; Наші співи церковні // Руський Сіон.— 1883.— № 12, 15, 17, 18, 23; Про ірмологійний спів Ірмолою // Руський Сіон.— 1885.— № 3; Письмо з Перемишля.— Діло.— 1896.— № 43; Кілька мислей в справі дяківської науки при читанні квестіонарів // Дяківський глас.— 1899.— № 7.

Бібл.: Копко М. П. (Некролог) // Вісник Народного Дому.— 1921.— № 1.— С. 38; Копко Максим // УРЕ.— 2-ге вид.— К., 1980.— Т. 5.— С. 392; Горак Р. Унікальний портрет.— Музика.— 1988.— № 4.— С. 26—27.

КОСИНИН Іван (псевд. Коссіні, Kossini; нар. 8 листопада 1883, Львів — пом. 1 квітня 1959, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — скрипаль, художник, письменник. З 1890 р. вчився чотири роки гри на скрипці у Львові в А. Вольстафа. Виступав із концертами в Галичині, на Буковині та в Бессарабії, грав в оркестрі театру Кишинева. На стипендію Львівського крайового виділу один рік навчався музики в Італії; там же за рекомендацією італійського співака Монтекудо намалював декорації для пересувної опери. Вчився у Варшавській консерваторії і водночас у художній школі Герсона. Виїхав 1900 р. до США, де його брат працював у редакції газети «Свобода». У США і Канаді дав 17 концертів (Вінніпег, Монреаль, Чікаго). Удосконалював майстерність гри на скрипці в Парижі у віртуоза Хайо, а у Брюсселі — в Арлотті.

Згодом виступав на концертах у Бельгії, США, Канаді, Римі, Лондоні, Індії, на Малайських островах. Про концерт І. Косинина у Вінніпезі газета «Телеграм» (1904, 6.V.) писала: «Молодий артист є, очевидно, найінтереснішим, коли йде взагалі мова про скрипкову гру. Іван Косинин при цілім характері і гарячім темпераменті своїх земляків володіє по-мистецьки того рода вибухово ексклямаційним висловом музичного тону, що приголомшує незатертими імпресіями, немов чарівними брильянтами всякого слухача без різниці віку».

Брав участь як художник у складі нідерландської наукової експедиції проф. В. Буїшенбека в Індії, там же концертував.

У 1911—1913 рр. працював у Львові, але рідко виступав на концертах, писав музику, ілюстрував журнали «Неділя», «Ілюстрована Україна», газету «Свобода», календарі, дитячі видання, поштові листівки. Останні його зарубіжні концерти були у Відні 1915 р.

Працював педагогом по класу скрипки в Києві у школі М. Глієра (1913—1914), у Музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1920—1921), у музичній школі ім. Шопена в Ярославі.

У 20—30-х роках давав домашні концерти у Львові для друзів, письменників, молодих музикантів. Працював у майстерні художника Оперного театру З. Балька у Львові, виготовив декорації для театрів Рівного, Бережан. Займався літературною працею, перекладами, приятелював із письменниками-молодомузівцями. Спадщина Косинина була частково знищена 1944 р. внаслідок влучення бомби в будинок, де він жив, а частина його архіву (п'єси, мемуарно-публіцистичні повісті, переклади) зберігаються у ЦДІА України у Львові, у фонді НТШ (ф. 309).

Збереглися відомості, що І. Косинин написав твори для скрипки: «Танець чарівниць» і «Русалка» (1904); п'єси за мотивами індійських мелодій; «Балет Косинина» (доля їх усіх невідома, підписував їх «Коссіні»). Зробив переклади статей «Гігієна скрипки, альта і віолончелі», «Життя, творчість і смерть Страдіваріуса» (обидві з франц. мови); п'єси «Комедіанти» Янсона Арнольда (1945, рукопис).

Бібл.: Пачовський В. Скрипка Івана Косинина // Ілюстрована Україна.— 1913.— № 6.— С. 2—3; Коваль Я. Іван Косинин // Укр. календар.— Варшава, 1969.— С. 217—218; Молода Муза. Антологія.— К., 1989.

КОССАК Василь (нар. 12 лютого 1886, Чортків, тепер Терноп. обл.— пом. 23 травня 1932, Стрий, тепер Львів. обл.) — оперний співак (тенор), антрепренер музично-драматичних труп, режисер, театральний діяч. Брат

співачки Катерини Рубчакової і диригента Михайла Коссака. Навчався в учительській семінарії та музично-драматичній студії при театрі «Українська бесіда» (педагоги М. Коссак і Й. Стадник).

Був солістом оперної групи театру «Бесіди» (1904—1914, епізодично в 1923—1924). Очолював театр мініатюр та сатири у Львові (1915), відновлений під різними назвами театр «Бесіди» (1915—1918, з перервами через службу у війську), власні музично-драматичні трупи «Українська театральна дружина» в Коломиї» (1919—1924) та «Український театр ім. М. Старицького» у Стрию (1929—1932). У 1925—1927 рр. виступав у музичних виставах «Українського театру» Йосипа Стадника. У цих колективах був солістом, іноді режисером. У його власних трупах переважали музичні вистави. Належав до провідних солістів театру «Українська бесіда», де зі своїми головними партнерами К. Рубчаковою, Ф. Лопатинською і С. Стадниковою спричинився до піднесення на сцені класичного музичного репертуару в 1906—1914 роках. Іноді співав баритонові партії, як Валентин («Фауст» Гуно). З цього приводу анонімний автор писав у «Подільському голосі» (1909, № 40): «Щодо п. Коссака — то це теж першорядна сила в нашім театрі. Його звісний баритон теноровий мусить подобатися кожному. Коссак співає у всіх операх партії тенорові. Нам здається, що повну красу свого голосу показав би п. Коссак ще ліпше в баритонових партіях (високий баритон)».

Серед його оперних партій Петро і Вакула («Наталка Полтавка» і «Різдвяна ніч» Лисенка), Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Суліман («Роксоляна» Січинського), Антось («Галька» Монюшка), Еней («Еней на мандрівці» Лопатинського), Альфред («Травіата» Верді), Пінкертон («Мадам Батерфляй» Пуччіні), Леопольд («Жидівка» Галеві), Гофман («Казки Гофмана» Оффенбаха), Ленський («Євгеній Онєгін» Чайковського), Дон Хозе («Кармен» Бізе); в оперетах: Хома Брут («Вій» Кропивницького), Барінкай («Циганський барон» Штрауса), Йоші («Циганська любов» Легара), Аристос («Орфей у пеклі» Оффенбаха); у 20-х роках — головні ролі в «Добродійній Сузанні» Жільберта, «Летючій миші» Штрауса та ін.

Дискографія: Пісня Хоми Брута з оперети «Вій» Кропивницького, 2026, фірма «Концерт Рекорд Грамофон», 1912 р.

Бібл.: Рецензії на муз. вистави — Крушельницький А. Гостина театру в Коломиї // Діло.— 1910.— № 61; Чарнецький С. «Галька» // Діло.— 1910.— № 243; Чарнецький С. «Фауст» // Діло.— 1910.— № 252; Волошин М. «Роксоляна» // Діло.— 1912.— № 37; Вінцковський Я. (Ярославенко Я). «Роксоляна» // Нове слово.— 1912.— № 134; Вінцковський Я. «Травіата» // Нове слово.— 1912.— № 24; Колесса Ф. «Еней на мандрівці» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 140, с. 23—25.— 1913 р.; Ювілей театрального артиста В. Коссака // Жіноча доля.— 1930.— № 129; Кривицька Л. Повість про моє життя.— К., 1958.— С. 28, 68; Чарнецький С. Вибране.— Львів, 1959.— С. 145, 160, 185; Медведик П. Катерина Рубчакова.— К., 1989.— С. 11—13, 79—80, 85—86.

КОССАК Михайло (нар. 8 квітня 1874, с. Вигнанка, тепер Чортківського р-ну Терноп. обл.— пом. 15 червня 1948, Приуралля) — театральний диригент і композитор, педагог. Брат співаків В. Коссака і К. Рубчакової. 1906 р. закінчив Львівську консерваторію — клас хорового співу. Працював хормейстером Театру оперети Ю. Мишковського у Галичині та Польщі, (1893—1896), диригентом і хормейстером театру «Українська бесіда» у Львові (1896—1914), педагогом вокалу і музики Драматичної студії при тому ж

театрі (1899—1907); його учні — співаки В. Коссак, С. Стадникова, В. Петровичева, І. Рубчак, К. Рубчакова. Разом із С. Людкевичем керував Українським хором військовополонених австрійської армії у Ташкенті (1917—1918); був диригентом театру М. Садовського (1918—1920), співробітником Київського театру ім. І. Франка (1922); учителем музики Кам'янець-Подільського педінституту та музичної школи (1922—1938). Із режисером Йосипом Стадником уперше на українській сцені (1904—1913) поставив опери «Продана наречена» Сметани, «Роксоляна» Січинського, «Еней на мандрівці» Лопатинського, «Фауст» Гуно, «Кармен» Бізе, «Дочка кардинала» Галеві, «Мадам Батерфляй» Пуччіні, «Травіата» Верді; кілька оперет. Написав музику до вистав «Вій», «Циганка Аза», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Лісова пісня»; завершив оркестровку опери «Роксоляна» Січинського. Автор маршів, п'єс та в'язанок народних пісень для скрипки, обробок пісень для вистав театру «Українська Бесіда» у містах Галичини та Буковини (1904—1914).

Композитор К. Стеценко у статті «Музика на українській сцені» («Рада».— 1910.— № 124—126; 1911.— № 10—13) писав про М. Коссака: «Диригує досить гарно, оркестр веде дуже талановито: нюансує розумно й артистично. Під його диригуванням у Галичині йдуть такі речі, що не кожний з наших диригентів й справився б з ними: опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Фауст», «Продана наречена» і т. ін.»

Дискографія: «Подорож Ронбулі до Америки», «Враження Ронбулі в Америці». Комічні куплети. Співає М. Коссак у супр. оркестру (Фірма «Грамофон», 1912, У* 4-102451/52).

Твори: «Український марш» для оркестру (1905); «Що краще?» — в'язанка народних пісень для струнного оркестру (1909); «Зоря» — в'язанка українських народних пісень для струнного оркестру (1912) — рукописи //ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, од. зб. 172.

Бібл.: Автобіографія М. Коссака [1936 р.] // Особові справи викладачів педінституту // Кам'янець-Подільський архів; Афіші, протоколи, рецензії театру «Українська бесіда» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52, 140; Український драматичний театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 310, 425, 427; Мистецтво франківців.— К., 1970.— С. 168; Медведик П. Катерина Рубчакова.— К., 1989.— С. 11—12, 21.

КРИШТАЛЬСЬКИЙ Роман (нар. 1 грудня 1899, Львів — пом. 16 жовтня 1963, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — скрипаль і педагог. Батько піаніста Олега Криштальського. Закінчив Львівську гімназію, навчався на юридичному факультеті Краківського університету та у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (клас скрипки Романа Перфецького). Там же у 1930—1938 рр. працював педагогом; у 1939—1945 рр. у Львові був артистом оркестру Оперного театру, філармонії та вчителем у спеціальній середній музичній школі при Львівській консерваторії.

Брав активну участь у концертах Львова, починаючи з 1912 р. Очолював інструментальне тріо в 30-х роках у складі Романа Криштальського (скрипка), Петра Пшенички (віолончель) і Романа Савицького (ф-но). Про їх участь у концерті «Львівського Бояна» з нагоди 100-річчя «Русалки Дністрової» Василь Барвінський писав у часописі «Українська музика» (1937, № 3): «Найбільш опрацьованою точкою програми було інструментальне тріо.., відіграли звуково дуже вирівняно та пластично симфонію, а вірніше рід увертюри D-dur М. Вербицького, перероблену для названого ансамблю С. Людкевичем». Відзначала критика це інструментальне тріо і на концертах «Вечір української пісні», на ювілейних вечорах Г. Шевченка, В. Барвінського та ін.

З 1936 р. брав участь у концертах у складі секстету: Роман Савицький

(ф-но), Богдан Задорожний (альт), Петро Пшеничка (віолончель), Євген Козулькевич (скрипка) і Нестор Горницький (контрабас). Добре слово про секстет у пресі сказав Зіновій Лисько. Виступав Р. Криштальський і в концертах по радіо з Н. Нижанківським, В. Барвінським, Р. Савицьким та співаками М. Сабат-Свірською, Є. Зарицькою (1937—1939).

Бібл.: Барвінський В. Святочний концерт в честь Шуберта // Діло.— 1928.— № 283; Укр. музика.— 1937.— № 2.— С. 20—23; Концерт 100-річчя «Русалки Дністрової» // Укр. музика.— 1937.— № 3.— С. 37; Барвінський В. Вечір української пісні у виконанні М. Сабат-Свірської // Укр. музика.— 1937.— № 3.— С. 39; Лисько З. Ювілейний концерт В. Барвінського // Укр. музика.— 1938.— № 4.— С. 71.

КРУШЕЛЬНИЦЬКА Ганна (Анна; нар. 18 серпня 1887, с. Біла, тепер Тернопільського району, Терноп. обл.— пом. 13 травня 1965, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — оперна та камерна співачка (меццо-сопрано). Сестра С. Крушельницької. Училася гри на ф-но в батька, Амвросія Крушельницького; у 1895—1896 в сестри Соломії. Закінчила музичну школу товариства «Приятелів музики» в Тернополі. У 1903—1906 рр. навчалася у Вищому музичному інституті у Львові (клас вокалу Олени Ясеницької, ф-но в Марії Криницької, теорії музики в А. Вахнянина); з 1904 р. брала лекції співу в Софії Козловської. Закінчила Міланську консерваторію (клас Данте Ларі).

Навчання у Львові співачка поєднувала з концертною діяльністю як солістка хорів «Бояна» та «Бандуриста». 1903 р. брала участь у ювілейному концерті з нагоди приїзду до Львова М. Лисенка; у Шевченківських вечорах (1904—1906) у Львові, Стрию, Заліщиках і Чернівцях. У її виконанні звучали твори «З мого тяжкого суму», «Зацвіла у лузі червона калина», «Дівчино кохана», «Якби мені, мамо, намисто», «Садок вишневий» Лисенка; «Не видавай мене заміж» О. Нижанківського, «Ой, гляну я подивлюся» Волошина, «Кому веселощі» і «Вже гасли по хатах огні» Чайковського, арія Сантуцци з «Сільської честі» Масканьї та Оксани з «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемовського.

Газета «Буковина» (1906, 24.II) так оцінила її спів: «Підбила собі вона всю публіку, що невмовкаючими оплесками приневолювала її до щораз нових додатків, яких А. Крушельницька й не жаліла. Вже самим своїм виглядом робить А. Крушельницька гарне враження, а до того прилучається сильний меццо-сопрановий голос бархатної окраски». Польський композитор і музичний критик Станіслав Нев'ядомський писав тоді у журналі «Музичний огляд»: «Виступала Крушельницька (молодша) з кількома піснями сольними. Є це голос дуже гарний і видатний, у тонах середніх чарівний, шляхетно забарвлений і теплий».

У 1904—1905 рр. на сцені Оперного гуртка при «Бояні» та Драматичному товаристві ім. І. Котляревського у Львові (диригент Осип Доманик, режисер Лев Лопатинський) співала партії Оксани («Запорожець за Дунаєм»), Наталки і Марусі («Наталка Полтавка» і «Чорноморці»).

З групою провідних майстрів — скрипаля Є. Перфецького, піаніста Т. Шухевича, співака М. Микиші і читця Леся Курбаса та за участю хорів «Бояна» й «Бандуриста» вона брала участь у ювілейних вечорах-концертах із нагоди 40-річчя літературної та громадської діяльності Івана Франка у Львові. Тоді прозвучали нові в репертуарі співачки твори «Коли настав чудовий май» Лисенка, романси Марчеллі, Денца, Тості, Гріга, арії з опер, італійські, німецькі і українські народні пісні.

1912 р. дебютувала в партії Мікаели («Кармен» Бізе) у міланському театрі «Ліріко». Через рік співала партію Мімі («Богема» Пуччіні), Мікаели («Кармен») у варшавській, а також львівській Операх. Солістка оперних театрів у містах Італії: Вероні (1913—1914), Венеції, Феррарі (1914), Реджо (1914—1916), Сассарі (1915), Анконі і Римі (1916). Серед її партій ще були Зіглінда і Єлизавета («Валькірія» і «Тангейзер» Вагнера), Ірис («Ірис» Масканьї), Манон Леско («Манон» Масне) та ін. У театрі «Муніципаль» (Реджо, Емілія) 16 квітня 1914 р. дебютувала у «Валькірії». Про цей дебют місцева газета «Провінція» писала: «Синьйоріна Анна Крушельницька (Зіглінда), виявилася зрілою співачкою, довівши це своїм чудовим голосом і майстерністю в створенні образу, який вона збагатила чарівною і хвилюючою поетичністю. Це співачка з найяскравішими даними і водночас здібна, старанна актриса. Їй тепло аплодували у першій дії і викликали на авансцену».

Доцент Львівської консерваторії О. Бандрівська так охарактеризувала голос Г. Крушельницької: «Було у співачки сильне сопрано шляхетної окраски, бархатно-чельової м'якості, винятково чистої інтонації, доволі широкого волюмену. На диво, її специфічне, чуть носове сомбрірування не псувало, а навпаки — збагачувало і прикрашало голос. Найвищі верхні тони звучали часом більш металічно» (Архів автора).

У 1921—1922 рр. Г. Крушельницька працювала педагогом вокалу і фортепіано у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, а в 1923—1925 рр.— у Дрогобицькій музичній школі. До 1929 р. вона виступала на концертах у Львові, Дрогобичі, Гребенові, зокрема з Василем Барвінським як піаністом. Співала нові для її репертуару романси та пісні «Не забудь юних днів» Лисенка, «Лився спів колись у мене», «О ще не всі умерли жалі», «О не співай пісень веселих», «Не беріть із зеленого лугу» Степового; «Дума про Нечая» Січинського, «Піду втечу», «Подайте вісточку», колискову «Спи, дитино моя» Людкевича, «Вечером у хаті», «В лісі» Барвінського, італійських композиторів Кастельнуово-Тадеско «Пастушки» і «Прогулянка», Денца «Канцона», народні українські пісні та арії з опер. У 1939—1952 рр. проживала з сестрою С. Крушельницькою на вул. Чернишевського, 23 у Львові.

Дискографія: Записи у виконанні Г. Крушельницької «З мого тяжкого суму»; «Ой місяцю, місяченьку» з «Наталки Полтавки» Лисенка, 23566/65; «Широкий лист на дубочку» — нар. пісня, 2—230005 (Фірма «Грамофон», 1909).

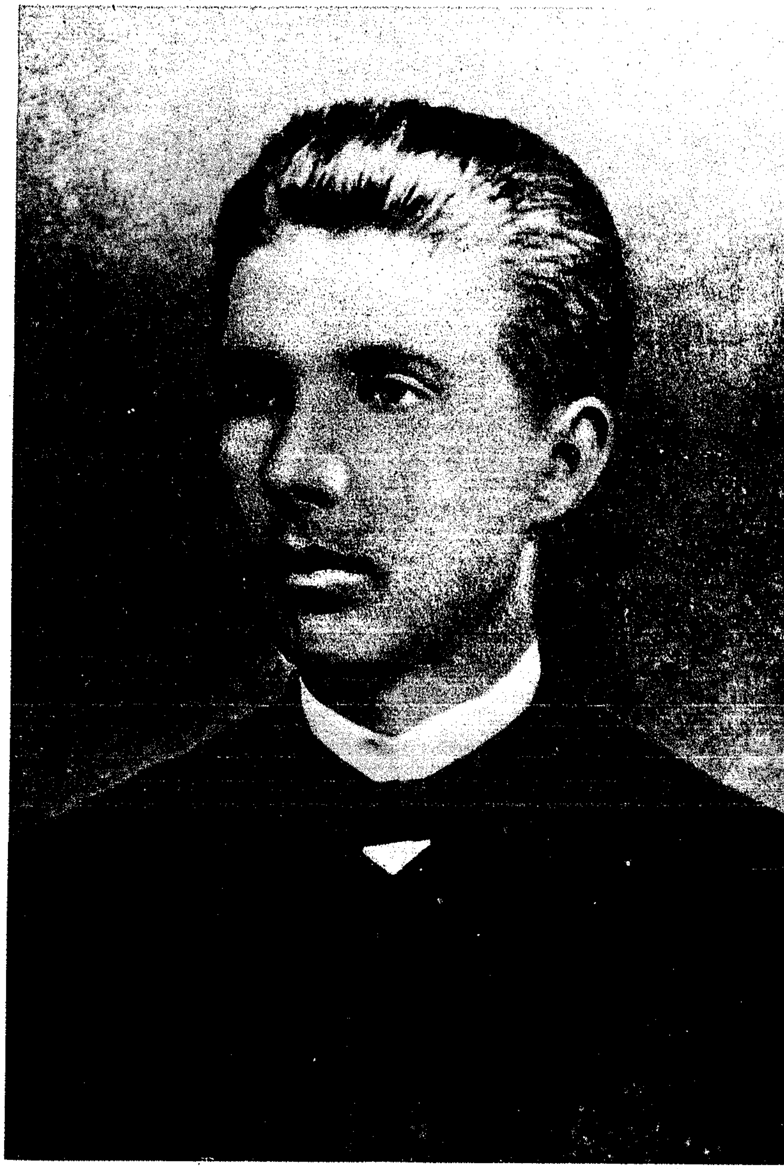
Бібл.: Шевченкове свято в Заліщиках // Діло.— 1905.— № 78; Людкевич С. Другий з ряду концерт «Бандуриста» // Діло.— 1912.— № 93; Концерт на ювілейний дар для Івана Франка // Діло.— 1912.— № 101, 104; Домет [Садовський В.]. Концерт «Бандуриста» // Діло.— 1912.— № 103, 113; Шевченкові роковини // Буковина.— 1906.— № 20, 24; Волошин М. З концертної залі // Руслан.— 1906.— № 134; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 335, 361, 446, 486; Медведик П. Славетна сестра великої Соломії // Жовтень.— 1982.— № 9.— С. 105—109.

КУМАНОВСЬКИЙ Микола (крипт. Никола, К., Н. К., Н. Кум.; нар. 1846, с. Іванє, тепер Іване-Золоте Заліщицького р-ну Терноп. обл.— пом. 18 листопада 1924, с. Німшин, тепер Галицького р-ну Ів.-Франк. обл.) — цитрист, композитор, священик. Закінчив Львівську духовну семінарію (1880). Грав на цитрі, виступав на концертах, писав для цитри в'язанки народних пісень. Керував хорами в парафіях, де був священиком (с. Німшин, с. Різдвяни на Прикарпатті). З 1874 р. почав видавати свої твори.

Іван Григорович. 1909 р.

Іван Косинин. 1910 р.

Ганна Крушельницька. 1906 р.



Євген Купчинський. 1886 р.

Твори: хорові — В'язанка народних пісень («Летів орел» та ін., 1898); В'язанка народних пісень [«Ой, помалу, чумаче, грай» та ін., 1898]; В'язанка народних пісень («Ой, вербо, вербо» та ін., 1909); В'язанка народних пісень («Ой, на горі жито» та ін., 1880); церковні — Заупокійна служба Божа (1911), Панахида (1911).

Твори для фортепіано: «Первоцвіт», кадриль (Львів, 1874); «У нашому гаю», кадриль (Львів, 1881); Думка і коломийки (Львів, 1880).

Твори для цитри: Дві в'язанки народних пісень (Львів, 1881); Дві пісні народні, для двох цитр (Львів, 1882).

Фольклорні публікації: Колядки з уст народу // Правда.— 1877, № 8, 9.

Бібл.: Хронікальні матеріали. Для музикальних // Друг.— 1874.— № 1; Концерт у Станіславі // Діло.— 1885.— № 16, 36; Діло.— 1893.— № 111; 1894.— № 26; 1898.— № 236, 252; 1899.— № 239; Шематизм Станіславівської єпархії.— Львів, 1887; Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937.— С. 135; Історія укр. музики.— К., 1989.— Том. 2.— С. 96, 356.

КУПЧИНСЬКИЙ Євген (нар. 19 червня 1867, с. Оглядів, тепер Радехівського р-ну Львів. обл., у родині священика — пом. 28 серпня 1938, с. Сороцьке, тепер Теребовлянського р-ну, Терноп. обл.) — композитор, диригент, цитрист, священик. Брат Тадея Купчинського. Навчався у Львівських гімназіях, гри на цитрі — у Вітольда Зарицького і Феліції Капітанової, теорії музики — О. Нижанківського. Закінчив 1891 р. Львівську духовну семінарію, після чого обіймав парафії: у с. Ріпневі, Білківцях на Львівщині і Тернопільщині, з 1905 р.— у с. Сороцьку на Теребовлянщині, в яких був диригентом і організатором селянських хорів. Учасник концертів студентського хору товариства «Академічне братство» в містах і селах Галичини (1888, 1891, 1897), на яких виконував на цитрі «Незабудьку» Зуппе, «Полонез» Умляуера, «Ноктюрн» Гаммерера, фантазію на тему пісні «Карі очі», пісні Я. Галля, «В'язанку народних пісень» М. Кумановського; власні твори: «Попурі» на теми укр. народних пісень, концертні дивертисменти з «Наталки Полтавки» та «Різдвяної ночі» Лисенка і танці. У супроводі цитри співав народні думи та історичні пісні. У 1905—1912 рр.— співак і цитрист хору «Бандурист» під час його турне по Галичині, а також багатьох концертів, присвячених Т. Шевченку, М. Шашкевичу, І. Франку, М. Лисенку, на вечорах товариства «Просвіти», на запрошення хорів «Боянів» у кінці XIX — поч. XX ст. (1898—1924, Львів, Стрий, Золочів, Станіславів, Тернопіль, Теребовля, Бучач, Микулинці, Копичинці, Бережани, Збараж, Броди та ін. міста).

Твори: солоспіви з ф-но «Три пісні» («Доля» / «Єсть на світі доля»), сл. Т. Шевченка, «Моя пісня», сл. М. Бачинського; «У садочку» сл. К. Студинського (Львів, 1889); «Не тополю високую», для тенора, сл. Т. Шевченка (Львів, 1891). Обробки народних пісень для міш. хору «Колисанка» і «Смерть отамана» (1906).

Для цитри: збірник «Руський цитрист» (10 окремих зошитів, виданих 1902—1904 рр. у Відні (з літографіями А. Андрейчина), серед них музичні картини «В своїй хаті», «Рідний край», марш «За Вітчизну», траурний марш «Зелена рута», полька «Чіча»і «Чом ти, Галю, не танцюєш»; дивертисмент з опери «Наталка Полтавка», концерт з опери «Різдвяна ніч», серенада «Прощання з Віднем», концерт-фантазія «Нізвідки потіхи»; сюїта «Весілля»; ноктюрн «Ой нависли чорні хмари», концертний полонез «Весною», похоронний марш «Стрілецькі могили», романс «Там на горі жито», полька «Кокотуля»; «Дума про Хведора Безрідного»; цикл «Музичні картини» (6 п'єс на українські народні теми); концертні фантазії «У млині», «Сіромаха», «Чорні очі»; танцювальні п'єси «Осінні настрої» (вальс), «Навесні»; 5 попурі українських народних пісень (1902, «Ой під гаєм», «На вулиці», «Ой у полі три криниченьки», «Козак», «Нащо ся, Боже»); музичні картини за мотивами пісень «Їхав стрілець на війноньку», «Чуєш, брате мій!» «Ой закувала сива зозуленька», «Ой ти, зоре вечірняя», «Ой у лузі», «Чорна рілля ізорана»; марш «Січ іде» (1920-і рр.).

Переклав для цитри «Мазурку» та «Похоронний марш» Ф. Шопена, «Шумлять смереки» (з «Гальки» С. Монюшка); п'єси Р. Шумана, Л. ван Бетговена та ін.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Зоря.— 1891.— № 5.— С. 97; Діло.— 1888.— № 166; 1894.— № 101, 1897.— № 166, 170, 187, 196; 1901.— № 105; 1902.— № 21, 45; 1911.—№ 253; Галичанин.— 1897.— № 171; Подільський голос.— 1906.— 22 лют.; 1907.— 29 лют.; Подільське слово.— 1909.— 16 квіт.; Каталог студентів теології // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 1062.— С. 110; Автобіографічні нотатки Є. Купчинського // ЛНБ, ВР, ф. 146 (Я. Ярославенко), спр. 240, п. 11.— С. 27 (1920—1926 рр.); Домет [Садовський В.] Дещо із споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Ілюстр. муз. календар.— Львів, 1904.— С. 98—100; Домет-Людкевич [Садовський В., Людкевич С]. Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900—1905) // Артистичний вісник.— 1905.— № 4.— С. 41—42; Купчинський О. Купчинський Євген.— УРЕС.— І-ше вид.— К., 1967.— Т. 2.— С. 273; Антонович О. [Купчинський О.] Уславлений талант // Вільне життя.— 1968.— № 152; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 283; Герета І. Його ніжна і буремна цитра // Свобода.— Тернопіль, 1992.— № 107.

КУПЧИНСЬКИЙ Тадей (нар. 13 вересня 1879, с. Оглядів, тепер Радехівського р-ну Львів. обл.— пом. 9 травня 1938, похований у Львові на Янівському кладовищі) — хоровий диригент, актор, режисер і гармонізатор народних пісень, член президії Товариства «Руська бесіда» у Львові, упродовж 1909—1912 рр. — її секретар. Брат Євгена Купчинського, батько Ірини — співачки, Марти — скрипачки. Працював у Львові як службовець Галицької фінансової палати.

Активний учасник співацьких товариств у Галичині кінця 90-х років XIX ст. У 1902 р.— заступник диригента «Львівського Бояна», керує також хорами при Товаристві українських ремісників «Зоря» та Товаристві «Просвіта» на Жовківському передмісті у Львові, у 1927 р.— засновник чоловічого хору «Сурма» у Львові, а згодом мішаного хору. Хор, як мовиться в «Історії української музики», відіграв значну роль у музичному житті Львова (диригент І. Охримович, епізодично — О. Плешкевич). Цей хор мав своє репертуарне обличчя, яке відрізняло його від інших колективів, скажімо, «Бандуриста». Воно полягало в ретельному доборі концертних програм із творів рідко або зовсім не виконуваних іншими чоловічими хорами. Наведемо для прикладу кілька концертних програм: неспівані твори українських композиторів (1930), обробки чеських і словацьких пісень (1931), твори О. Нижанківського (1934), твори Б. Сметани, Й. Галлена, Л. Нідермайєра, Г. Пестолоцці, В. Кіндля, А. фон Отегравена, Кельтдорфера, Е. Шмигельського (1932), старогалицькі пісні (1938). Такий широкий стилістичний спектр концертних програм сприяв розширенню музичної ерудиції слухачів, збагачував їх мистецькими здобутками і рідного народу, і народів Європи і, звичайно, забезпечував «Сурмі» успіх...» (Історія укр. музики.— К., 1992.— Т. 4.— С. 551).

Протягом 1909—1914 рр. (разом з О. Утриськом) Т. Купчинський очолює аматорську театральну трупу «Український людовий театр», в якому бере участь як режисер і актор. Ролі: Іван («Чорноморці» М. Лисенка), Петро («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Коваль («Невольник» М. Кропивницького). Ставить п'єси «Псотник» А. Коцебу, «Верховинці» Ю. Коженьовського, «Безталанна» І. Карпенка-Карого та ін. Керований Т. Купчинським театр виступає, крім Львова, у Стрию, Золочеві, Любіні, Перемишлі. У 20-х рр. ставить оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Твори: пісні духовної тематики «Не плач, Рахиле» (рук.), «Святий Боже» (рук.); обробки, зб. «Бог предвічний народився». Популярна збірка коляд на мішаний хор (Львів, 1924); «Вселенная веселися». Збірка українських коляд і щедрівок. (Львів, 1928).

Бібл.: Волошин М. Львівський Боян // Ілюстрований муз. календар.— Львів, 1904.— С. 103—111; Чарнецький С. Вибране.— Львів, 1959.— С. 195; Історія укр. музики.— К., 1992.— Т. 4.— С. 551.

ЛЕВИЦЬКИЙ Іван (нар. 16 листопада 1875, с. Мала Лука, тепер Гусятинського р-ну, Терноп. обл.— пом. 8 квітня 1938, Львів, похований на Янівському цвинтарі) — диригент, композитор, скрипаль і педагог. Навчався музики в Тернопільській гімназії, де грав у струнному ансамблі та співав у хорі. Виконавську майстерність удосконалював у відомого скрипаля-педагога Йосипа Цетнера. 1910 р. склав державний екзамен на вчителя співу та музики середніх шкіл у Львові під головуванням Мечислава Солтиса. 1903—1912 рр. працював учителем співу та музики Тернопільської української гімназії, де з 1904 р. вів практичний клас-факультатив учнів-скрипалів (10—12 чол.), з їх ансамблем виступав у Шевченківських та інших концертах у Тернополі, Теребовлі й Козові. Водночас був другим диригентом «Тернопільського Бояна» (1901—1912), переважно камерно-інструментальних творів, і солістом-скрипалем.

Згодом працював педагогом музики та диригентом учнівського хору в Українській жіночій семінарії у Львові (1913—1914, 1919—1934). Був мобілізований до австрійської армії, поранений, опинився у Відні, де працював педагогом на вчительських курсах і відвідував лекції гармонії та композиції у Штера в 1915—1917 рр. З дівочим хором учительської семінарії влаштував у 20—30 рр. щорічні традиційні Шевченківські концерти у стінах навчального закладу, а деколи для громадськості міста. Вів для усіх, хто бажав, клас скрипки. Для своїх педагогічних та диригентських потреб із 1914 р. писав вокальну та інструментальну музику, посібники з історії музики та статті про скрипку. На початку 30-х років вів клас скрипки у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові.

Відсутність педагогічного репертуару для скрипки намагався поповнити своїми скрипковими мініатюрами, оригінальними творами та перекладами. Вони й тепер залишаються у педагогічній практиці музшкіл. Його учнями були відомий актор і режисер Мар'ян Крушельницький та скрипаль Євген Цегельський.

Твори: Хори без супроводу — «За байраком байрак» для чол. хору і баритона, присвячений О. Терлецькому; «І. небо невмите» для жін. хору, «По вулиці вітер виє» (обидва, Львів, 1914), «Сон» («Іду я тихою ходою») для міш. і жін. хору (Львів); «Тече вода в синє море» для міш. хору і тенора (1917); «Вітре буйний» для жін. хору, присвячений Ф. Колессі (1920); «Дивлюсь — аж світає» для хору, чорновий ескіз (1936) — усі на сл. Т. Шевченка; «Глянь на криницю» і «Я не жалуюсь на тебе, доле» — оба на сл. І. Франка (1917); «Плуг» для жін. хору, сл. П. Тичини (Львів, 1927), «Як упав же він з коня» для жін. хору, сл. П. Тичини (Львів, 1931); «Минеться ніч» для міш. хору, сл. Б. Лепкого (1922); «Зеленая рутонька» для однорідного хору, сл. О. Олеся.

Солоспіви у супроводі ф-но: «Буває тужу за тобою» для тенора або сопрано, сл. Б. Лепкого (Львів, 1914), «В рідній школі» для голосу, сл. В. Щурата (1931), «Де йшли на приступ» для середнього голосу, сл. С. Чарнецького; «І світає, і смеркає» для голосу, сл. Т. Шевченка; «Рожевий квіте» для тенора, чорн. ескіз, сл. Б. Лепкого.

Інструментальна музика: для скрипки і ф-но: «Елегія» (1914), «Українська шумка» (1914), «Вальс», «Мережка» («Червона калинонька») — (усі 1924), «Другий український танок» (1930), «Романс» (1924); «Балада» (1927), «Казка», сюїта «Колискова», сюїта «Мазепа» (1934), «Спомин», «Стоїть явір над водою» (Варіації), «Сувенір» (чор. ескіз), «Українська рапсодія», в'язанка «Жмуток українських пісень», «Мазурка», «Ноктюрн», «Пісня без слів»; марш «Червона калина» для скрипки І, II, віолончелі і ф-но — усі 1920—1930 рр.

Переклади для скрипки з ф-но: «Гетьмани. Свято в Чигирині» М. Лисенка; «Дума про Нечая» Д. Січинського. Твори І. Левицького зберігаються у ЛНБ: ВР, ф. 163, спр. 67, п. 20; ВМ.

Навчальні посібники і статті: видав у Львові «Нарис історії музики» (Від часів Давнього Єгипту, Вавилону — до поч. XX ст. та історія муз. інструментів, 1921), словник музичних термінів «Основи теорії музики» (1921), «Популярна наука гармонії» (напис. 1922; опубл.

1929); стаття. «Про так званий тон скрипки і його умови» // Боян.— 1930.— № 4—5.— С. 50—52.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1901.— № 68; 1913.— № 283; Подільське слово.— 1909.— № 9; 1910.— № 11, 15, 16; 1912.— № 1; Боян.— 1930.— № 4—5; С. 65; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 391, оп. 1, спр. 21, 22, 67; Цегельський Є. Іван Левицький [Некролог] // Укр. музика.— 1938.— № 6.— С. 108; Зб. п'єс укр. композиторів. Обробки для скрипки з фортепіано.— К., 1958.— С. 11—38; Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964.— № 95, 309, 370—371, 1467; Муз. література УРСР (1917—1965).— Бібл. довідник.— Харків, 1966.— № 602, 634, 640, 644; частина 2.— К., 1981.— № 1245, 1802; Медведик П. Левицький Іван // Шевченківський словник.— К., 1976.— Т. 1.— С. 346; Левицький Іван // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 89; Сидорчук Т. Митець-просвітитель // Музика.— 1990.— № 5.— С. 27—28.

ЛЕВИЦЬКИЙ Йосиф (псевд. та крип. І. Л., Іос. Лев., І...цкій, Йосиф з Болшова, Йосиф із Покуття, Йосиф із Заболотова, Лірвак-Сенюк, Покутський; нар. 1810, с. Тлумачик, тепер Товмачик Коломийського р-ну Ів.-Франків. обл.— пом. 1863, Заболотів, тепер Снятинського р-ну Ів.-Франків. обл.) — письменник, диригент, священик. Зростав у селі Бовшів (давніше Болшів, звідси основний псевдонім). Навчався у Станіславівській гімназії, пізніше у Львівській духовній семінарії (закінчив 1835 р.). Співав у семінарському хорі, часто виконував сольні партії тенора. Один з організаторів учнівського хору Ставропігійської бурси (1831 р.). Гармонізував церковні мелодії для 4-голосного хору, що їх виконували кафедральні хори Львова, Перемишля.

У 1852—1853 рр. опублікував спогади про церковний спів у Львівській духовній семінарії, церковно-хорову культуру й освіту в Перемишлі, де, зокрема, засвідчує широке розповсюдження у Галичині творів Д. Бортнянського. Ця праця є цінним джерелом до вивчення історії музики Галичини, на яку спиралися пізніші дослідники (П. Бажанський, З. Лисько, Й. Волинський). Був прихильником творчості Й. Гайдна, музику якого популяризував у Галичині, а дещо переробляв для потреб української церковної служби; написав про Й. Гайдна книжку (1851 р.), що збереглася в рукописі.

Займався літературною діяльністю, яку розпочав 1833 р. в оточенні «Руської трійці». Брав участь у рукописному збірнику «Син Русі» — автор вірша «Радість весни». Опублікував статті з питань мови та господарства.

Твори: Історія введенія музикального пінія в Перемишлі // Перемишлянин. Календар на рік 1853.— С. 81—90; З Покуття // Зоря Галицька.— 1852.— № 33.— С. 270—271; № 34.— С. 280—281; 1853.— № 40.— С. 463—464, № 41.— С. 476—477, № 42.— С. 488—489.

Бібл.: Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині // Нові шляхи.— 1931.— № 12; 1932.— № 1, 2, 4; його ж. Початки музичного мистецтва в Галичині // Наша культура.— 1936.— № 8, 9.— С. 590—600; № 10.— С. 687—699; № 12.— С. 818—822; Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937.— С. 103, 108, 111—113; Волинський Й. У боротьбі за українську національну музику (З музичного життя Галичини 50-х років XIX ст.) // Укр. музикознавство.— Вип. 4.— К., 1969.— С. 165—169.

ЛЕВИЦЬКИЙ Микола (нар. 1870, Снятин або Тернопіль — пом. 1 серпня 1944, Варшава) — оперний та камерний співак (тенор), режисер та педагог. Основи музичних знань одержав від батька-учителя музики середніх шкіл Лева Левицького, який був першим педагогом фортепіано Дениса Січинського в Тернопільській гімназії. У 1893 р. закінчив Львівську консерваторію (клас вокалу В. Висоцького).

У 1889—1902 рр. М. Левицький — активний учасник українського музичного життя у Галичині. У 1891—1893 рр. співав із С. Крушельницькою

у конкурсних концертах консерваторії. Улітку 1889 р. брав участь у музично-декламаційній мандрівці львівських студентів, т. зв. «Дванадцятці» під керівництвом О. Нижанківського в Галичині (співав уперше «Думу про Нечая» і «Коби я був пташкою» Д. Січинського). В 1892 р. виступав у музичних виставах театру «Українська бесіда». У 1892—1898 рр.— член хору і соліст «Львівського Бояна». Виступав 1892 і 1895 рр. на Шевченківських вечорах та інших концертах, співав у квартеті з С. Крушельницькою, І. Волощаківною і М. Вітошинським «Один у другого питаєм» Д. Січинського; «Б'ють пороги» М. Лисенка; виконують IV акт опери «Купало» А. Вахнянина, а в дуеті з С. Крушельницькою уривок з І акту «Різдвяної ночі» Лисенка. Про виконання Крушельницькою і Левицьким пісні «Зацвіла в долині червона калина» Лисенка у Стрию рецензент «Діла» (1892, № 75) писав, що «дуетом тим співаки наші зготовили публіці правдивий пир. Чудова композиція Лисенка не могла хіба мати кращих інтерпретаторів; слухачі були перенесені в чаруюче підсоння українського неба і здавалося, що се два солов'ї виспівують розкішну, а разом і тужливу пісню кохання».

Хор «Бояна» і солісти Левицький і Крушельницька дали перше життя кантаті Г. Топольницького «Хустина» на Шевченківському концерті 1895 р. у Львові.

Як соліст Левицький дебютував 6 грудня 1894 р. у львівській Опері в партії Туріду («Сільська честь» Масканьї). Улітку гастролював у Кракові, у 1898—1899, 1902—1915 рр. соліст (у 1908—1915, 1932—1933 — режисер) Великого театру Варшави. 1899 р. виїхав на студії до Італії, де виступав до 1901 р. у Новій Літургії та інших містах. Про це газета «Діло» (1901, № 131) інформувала: «Наш земляк Микола Левицький, відомий тенор, виступив недавно в Новій Літургії. Італійські дневники «La Societa» і «La Penna» поміщають обширні рецензії, повні горячих похвал для артиста, котрим одушевляється публіка». 1902 р. у львівській Опері співав партії Хозе («Кармен»), Альфреда («Травіата»), Вільгельма («Міньйон»). Згодом він режисер російської опери у Тбілісі (1915—1923) і польської у Львові (1923—1927).

Серед його партій у Великому театрі Варшави: Йонтек («Галька» Монюшка), Ленський і Герман («Євгеній Онєгін» і «Пікова дама» Чайковського), Грабець («Гоплана» Желенського), Альмавіва («Севільський цирульник» Россіні), Річард («Бал-маскарад»), Дамазій («Страшний двір» Монюшка).

У Варшаві поставив опери «Літаючий голландець» та «Нюрнберзькі майстерзінгери» Вагнера (1908), «Quo vadis» Новгієса (1910), «Іоланту» Чайковського (1911), «Турандот» Пуччіні (1933), та ін.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1889.— № 196; 1892.— № 43, 44, 48, 49, 75; 1895.— 63, 64, 83, 153; 1898.— 63; 1899.— № 169; 1901.— № 131, 230; 1902.— № 46, 58, 65; Січинський Д. Концерт Мик. Левицького // Діло.— 1895.— № 71; Pająciczkowski F. Teatr Lwowski...— 1900—1906.— Kraków, 1961.— S. 278, 428, 430, 434; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 381—382; Вайда-Королевич Я. Жизнь и исскуство.— Л.— М., 1965.— С. 31, 34, 56, 301; Медведик П. Левицький Микола // Шевченківський словник.— К., 1976.— Т. 1.— С. 346; Пилипчук Р. Левицький Микола // УРЕ. 2-ге вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 89.

ЛЕОНТОВИЧ Денис (нар. 1868, Львів — пом. 29 квітня 1887, с. Новосілка, тепер Бучацького р-ну Терноп. обл.) — піаніст і композитор. Син письменника й автора пісень Теодора Леонтовича (1812—1886). 1886 р. закінчив Українську академічну гімназію у Львові; навчався на юридичному

факультеті Львівського університету. Музики та гри на фортепіано навчався у батька, у 1872—1876 рр.— у Козловського, пізніше гри на органі. У 1873—1987 рр. як піаніст брав участь у концертах у Львові (грав твори Лисенка, Вахнянина, Шопена, Вагнера, Шумана, власні обробки народних пісень; акомпанував співакам Є. Гушалевичу, О. Мишузі, хору О. Нижанківського).

Під впливом О. Нижанківського та Є. Купчинського зацікавився українською народною піснею, прилучався до концертного життя. Брав участь у домашніх концертах в А. Вахнянина, В. Матюка.

Твори: Вальси для фортепіано «Український», «Совенір» (1888), «Volupulk», (1886—1887); полька a la Sidoli (1887).

Обробки народних пісень «Розвивайся, ой, ти старий дубе», «Як тя не бачу» та ін. (1886) — зберігаються у ЛНБ, ВМ.

Бібл.: Нижанківський О. Пам'яти Д. Леонтовича // Зоря.— 1888, № 10.— С. 176—178; Некролог //Діло.— 1887.— № 43.

ЛОПАТИНСЬКА Філомена (дівоче **КРАВЧУКІВНА**, нар. 1873, Чернівці — пом. 26 березня 1940, Одеса) — оперна та камерна співачка (колоратурне сопрано). Сестра співачки Ванди Петровичевої, дружина актора й письменника Лева Лопатинського, мати режисера театру і кіно Фауста Лопатинського. В юності співала в хорі при «Народному домі» в Чернівцях (1888—1889). Навчалася три роки співу у Володислава Барончa, 1904 р. вдосконалювала свою майстерність у Валерія Висоцького. Провідна солістка театру «Українська бесіда» у Львові (1890—1898, 1907—1908, 1911—1912). Диригент театру Франц Доліста чимало працював над постановкою її голосу, а режисер Кость Підвисоцький і Степан Янович були її першими вчителями сцени. Вже на другому році праці в театрі (1891) вона співала партії Оксани в «Запорожці за Дунаєм» Гулака-Артемовського, Арсени і Жермони в оперетах «Циганський барон» Штрауса і «Корневільські дзвони» Планкетта. В наступні роки виконує головні ролі в оперетах «Гаспароне» Міллекера, «Чорноморці» Лисенка, «Підгоряни» Вербицького, «Пташник з Тіролю» Целлера та ін. 1892 р. успішно виступала в партії Оксани в «Різдвяній ночі», а 1895 р. уперше на сцені театру «Українська бесіда» грала Ганну в «Утопленій» Лисенка. Влітку 1894 р. і навесні 1896 р. та в сезонах 1898—1909 рр. працювала у трупі опери та оперетки Міського театру у Львові. Водночас, працюючи на польській сцені, час від часу виступала на запрошення у театр «Українська бесіда», зокрема коли режисер Й. Стадник і диригент М. Коссак узяли курс на нове піднесення українського музичного театру в 1906—1912 рр. і поставили класичні опери та оперети світового й національного репертуару. Тоді ж на українській сцені Лопатинська співала партії Гальки в однойменній опері Монюшка, Тетяни («Євгеній Онєгін» Чайковського), Гати («Продана наречена» Сметани), Катерини («Катерина» Аркаса), Роксоляни («Роксоляна» Січинського), Батерфляй («Чіо-Чіо-Сан» Пуччіні), Віолетти («Травіата» Верді), Рахилі («Жидівка» Галеві), Маргарити («Фауст» Гуно). Ці оперні вистави бачили глядачі Львова, Дрогобича, Станіславова, Чернівців, Коломиї, Тернополя та інших міст Галичини. З театром «Української бесіди» у травні 1990 р. Лопатинська гастролювала у Кракові.

На сцені Міського театру у Львові в 1900—1906 рр. Лопатинська співала 16 партій в операх та 22 в оперетах із відомими українськими артистами С. Крушельницькою, К. Клішевською, Є. Гушалевичем, О. Мишугою, М. Менцинським. Серед її тодішніх партій були Анна і Зося («Страшний

двір» і «Галька» Монюшка), Анулька («Поцілунок» Сметани), Княгиня («Жидівка» Галеві), Мікаела («Кармен» Бізе), Капрано («Ріголетто» Верді), Агата («Вільний стрілець» Вебера), Олімпія («Оповідання Гофмана» Оффенбаха), Лючія («Сільська честь» Масканьї).

У липні 1909—1910 рр. Ф. Лопатинська — солістка німецького театру в Чернівцях, з успіхом співала партії Аїди і Тоски. Проживала у Львові та Копичинцях на Тернопільщині, де брала участь у концертах (1913—1914), у «Тернопільських театральних вечорах» Леся Курбаса (1915—1916, у співочих ролях драматичних вистав, концертах), у «Товаристві українських артистів» М. Заньковецької і П. Саксаганського в Києві (1916—1918), у «Чернівецькому українському театрі» (1919), в аматорському театрі при товаристві «Міщанський хор» у Чернівцях (1921), і востаннє — на сцені театру «Українська бесіда» у Львові (1921—1923).

Була найактивнішою учасницею українських ювілейних торжеств на честь І. Котляревського, Ю. Федьковича, М. Шашкевича, М. Лисенка, Ф. Шопена; виступала на Шевченківських концертах у Львові (1895, 1902, 1904, 1912), Коломиї (1897), Тернополі (1894, 1898, 1914, 1916), Станіславові (1902), Кракові (1902), Чернівцях (1910, 1912, 1921), Копичинцях (1914) та в інших містах; у турне із співаками Олександром Носалевичем, Матеушом Шляфенбергом і композитором Яном Галлем 1901 р. в Яремчі, Щавниці, Криниці, Риманові, Іванчу, Трускавці з творами М. Лисенка, Я. Галя. У її репертуарі були арії з опер «Різдвяна ніч» і «Наталка Полтавка» Лисенка, «Купало» Вахнянина; солоспіви «Цвіти ще» Лопатинського, «Веснівка» Воробкевича, «Черемоше, брате мій» Людкевича, «Коли розлучаються двоє» Лисенка, «Дика рожа» Ярославенка, «Соловейко» Кропивницького, «Фінале» і «Пісне моя» Січинського, «Соловію, чародію» Вербицького, «Весняна пісня» Нев'ядомського, «Гуляти піду в гай» Гауберта. Була винятково інтерпретаторкою романсів Лисенка на слова Т. Шевченка.

Крім української преси, творчу діяльність співачки Лопатинської висвітлювали іншомовні газети поч. XX ст.: «Allgemeine Zeitung», «Bukowiner Volksblatt», «Bukowiner Post», «Neue Illustrirte Zeitung», «Kurjer Lwowski». З 1924 р. проживала в Києві, Харкові й Одесі.

Дискографія: «Lustige Witwe» Легара, «Pieśń o Willi» фірма «Пате» [1907]; «Якби мені черевики» і «Дівчино, рибонько» Лисенка, 23323 /24 (фірма «Одеон-Рекорд», 1912); «Якби мені черевики» Лисенка, сл. Т. Шевченка — дует із Вандою Петровичевою (фірма «Грамофон», 1911—1912); «Straszny dwór» і «Halka», арії з опер Монюшка У-223030/31; «Usta milczą» з оперети «Весела вдова» Легара, «Głupi, głupi, jeździec ten» з оперети «Весела вдова» Легара — дует з Юзефом Сольницьким, У-224035/36 (фірма «Грамофон», 1911—1912), «Ой казала мені мати» — нар. пісня, «Ave, Maria!», Х-563008/563092 — обидві у супроводі скрипки і ф-но; «Там за тихим Дунаєм» — нар. пісня; «Якби мені черевики» М. Лисенка, сл. Т. Шевченка у супроводі ф-но; «Веснівка» С. Воробкевича, «Коли розлучаються двоє» Лисенка, сл. Г. Гейне — Х-563000/1; Х-563002/000 — обидві в дуеті з Левом Лопатинським (усі у фірмі «Зонофон», 1911—1912).

Бібл.: Людкевич С., Цегельський Л. Перший вечір руського «Сокола» // Діло.— 1902.— № 70; Вінцковський Я. [Ярославенко Я.] В 51 роковини смерті Т. Шевченка // Нове слово.— 1912.— № 50; Людкевич С. З музичного життя // Вперед.— 1921.— 193; Франко І. Про театр і драматургію.— К., 1957.— С. 68, 217, 220; Чарнецький С. Вибране.— Львів.— 1959.— С. 139, 142—143, 152, 161, 162, 190; Pajączkowski F. Teatr Lwowski... 1900—1906; Kraków, 1961.— S. 259, 283, 294, 333, 426—434, 436—438, 440—451 (репертуар за 1900—1906); Український драматичний театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 301, 309, 311, 416, 425, 431—432, 435; Демочко К. Піснею обійняла Буковину // Жовтень.— 1972.— № 11.— С. 139—141; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 399; Пилипчук Р. Лопатинська Філомена // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 223; Komplektny spis dwustronnych płyt gramofonowych.— Lwów; Kraków, 1911—1912.

ЛОПАТИНСЬКИЙ Ярослав (нар. 19 серпня 1871, Долина, тепер Ів.-Франків. обл.— пом. 12 січня 1936, Львів, похований у с. Гологірках, тепер Золочівського р-ну Львів. обл.) — композитор. За професією лікар. Закінчив Віденський медичний інститут (1898). Основи музичних знань отримав у домі батька. Під час навчання у Львівській гімназії відвідував приватні уроки фортепіано в піаністки Л. Саєвич. Приятель Є. Купчинського. Тоді, у 1887 році, написав першу пісню «Весна до нас рік-річно повертає» на сл. Б. Лепкого. У Відні навчався композиції у композитора С. Майкафара. Під час навчання у Відні написав марш «Відгуки з України», «Аркан» і «Вальс» для духового оркестру (1897). У Відні власним коштом видав свої твори: збірник вальсів для фортепіано, «Експромт», «Марш». Там же вийшли його збірочки українських танців та романси на слова двоюрідного брата Лева Лопатинського — «Не буду зривати тебе, білий квіте» (1895) і «Студенна вода» (1898). Окремі з них вийшли у видавництві товариства «Німецько-австрійський союз». Йому, члену цього товариства, було вручено почесний диплом (1935 р.).

Працював лікарем у містечках Поморяни та Гологори на Львівщині. Як військовий лікар був евакуйований із Гологір і працював у 1915—1923 роках у Києві, де писав музику до опери «Казка скал» на власне лібрето за мотивами старовинної легенди.

Усе життя приятелював із композитором Я. Ярославенком, котрий сприяв друкуванню його збірок та окремих творів. У видавництві «Торбан» у Львові Ярославенко видав більшість творів Лопатинського, зокрема «Альбом пісень на один голос у супроводі фортепіано» (1922) та серію солоспівів «Пісні Я. Лопатинського». У 1930-і роки Я. Лопатинський підтримував творчі контакти із «Золочівським Бояном», дарував туди свої твори. Громадськість Золочева 1935 р. влаштувала концерт Я. Лопатинського з участю автора.

Після смерті композитора частина його творів опинилася у бібліотеці «Золочівського Бояна», згодом, у часи стагнації, вони пропали. Пісні та романси Я. Лопатинського були в концертному репертуарі співачок С. Крушельницької, А. Остапчук, М. Сабат-Свірської, І. Синенької-Іваницької, Д. Бандрівської, М. Байко та ін.

Раптова смерть молодого сина Петра (1934) та дружини були причиною серцевої недуги Лопатинського, що передчасно звела його в могилу.

Твори: Опери — «Еней на мандрівці», лібрето Миколи Курцеби за поемою І. Котляревського. Перший варіант як оперета написана 1906 р. Завершена опера 1911, поставлена 1912 р. театром «Українська бесіда», режисер Й. Стадник, диригент М. Коссак // Рук. ЛНБ, ВР, ф. 163, спр. 73, п. 27; «Оксана» (1914, загублена), «Казка скал» на власне лібрето, завершена 1926 // Рук. ЛНБ, ВР, ф. 163, спр. 73, п. 27; «Сон стрільця» та дитяча «Зірка щастя» (20-і роки, незакінчені); оперета «Склянка води» (1911), музика до комедії «Свекруха» Л. Лопатинського (1898), поставлена театром «Українська бесіда» 1898 р., режисер Л. Лопатинський.

Хорові: «Вставай, Україно» для міш. хору, на сл. С. Яричевського (1905).

Солоспіви для голосу з ф-но: «Весна до нас рік-річно повертає», сл. Б. Лепкого і «Давня весна», сл. Лесі Українки (1887), «Не буду зривати тебе, білий цвіте», сл. М. Курцеби (1895), «Студенна вода», сл. Л. Лопатинського (1898), «Гей у лісі, в гаю», сл. Б. Лепкого, «Ой то не сива хмара», сл. Я. Гординського (1903), «Гей на славній Україні козак Торба жив», сл. народні (1903); «Бурлака», сл. І. Манджури, «Ой зриваю руту в гаю» (1903), «Куди не ступлю», сл. Б. Лепкого (1904), «Най цвіти, рожі зацвітуть», сл. О. Луцького, «Озерце в степу», сл. К. Ухач-Охоровича (1904); «Сон», сл. О. Маковея (1904), «Дивуються, що я веселий» (1905), «Соловієва пісня» (1905), «Простокрилая пташко» (1906), «Чом голівоньку склонила», сл. С. Яричевського, «Моя думо» («Мого стану»), «Серце рветься» (1905) та «Летіть, летіть», сл. І. Гаврилюка: «Її в дорогу виряджали», сл. В. Самійленка, «Нічка тиха і темна була», сл. Ле-

сі Українки, «Розтьохкався соловей», сл. П. Грабовського, «Я боюсь тобі розказать про любов» (1905), «Бурлацька» (1906), сл. П. Карманського, «Бодай тії ліси, гори», сл. Я. Ганенка (1906), «Горішки», сл. Я. Щоголіва (1906), «Дивлюся на небо», сл. Н. Кибальчич, «Забудь мене», «Най цвіти-рожі зацвитуть», «Часом здається мені», сл. О. Луцького, «Люблю тебе», сл. І. Гаврилюка, «Ой не зводи», сл. К. Ганусенка, «Пестрокрилая пташко», «Невиспівана ти, пісне» і «Тиха туга», сл. С. Яричевського; «Розлетіться, мрії мої», сл. М. Дашкевича (1906), «Ранком вийшла я в садок», сл. С. Черкасенка, «Хмари», сл. М. Вороного (1906); «В неділеньку вранці», сл. Ю. Федьковича (1907); «Її душа — то чайка над водою», сл. О. Олеся, «Сам на березі лежу», сл. Е. Нанке, переклад із нім. М. Курцеби (1908), «Щебечи мені, пташко» (1906) і «В тебе личко як лелії» , сл. В. Пачовського (1909); «Горить моє серце», сл. Лесі Українки, «Зелений гай, пахуче поле», сл. П. Грабовського, «Розвійтеся з вітром», «Як почуєш вночі», сл. І. Франка (1910), «На городі коло броду», сл. Т. Шевченка, «Сирітка», сл. С. Яричевського (1911); «Бескид», сл. М. Чернявського (1913), «Калина», сл. Лесі Українки (1923), «Чередничка», сл. Я. Щоголіва (1923), «Кладу весло», сл. М. Рудницького (1925); «Ах скільки струн в душі горить», «Журба» та «Цвіти ще трохи», сл. П. Марієнка, «Ні, ні, не співай пісень веселих», сл. Г. Комарівни, «Самотньо на чужині» і «Опівночі», сл. А. Кримського, «О пісне, яка ти прекрасна», сл. Б. Лепкого, «Та даром тужить», сл. В. Щурата, «Я вас любив», сл. О. Пушкіна (укр. мовою); «Як тиха ніч спов'є долину», сл. П. Карманського (1904), «Як я був молодий», сл. С. Любомира.

Інструментальні: для духового оркестру — марш «Відгуки з України», «Аркан» (1897), «Вальс» (1893); галоп «Позір» для ф-но з оркестром (1908); для ф-но вальси «Русалка» (1905), «Valse caprice» (1905); «Аркан», «Прелюдія»; мазурка «Не жартуй» (1907); шість збірок «Українські танці» (1905—1913); мініатюри для скрипки «Дрібнички» (1906) та ін.

Дискографія: «Горить моє серце» Я. Лопатинського, сл. Лесі Українки. Співає Г. Сухорукова Д—6737/8 — фірма «Мелодія», Москва, 1965.

Бібл.: Опера «Еней на мандрівці» (рец.) // Діло.— 1912.— № 137; Вінцковський Я. [Ярославенко Я.] Композиції Я. Лопатинського // Неділя.— 1912.— № 1.— С. 6—7; Курцеба М. Нова українська опера // Неділя.— 1912.— № 24.— С. 3—4; Афіші театру «Українська бесіда» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52; Грінченко М. Історія укр. музики.— К., 1922.— С. 190—191; Некролог // Діло.— 1936.— 14 січ. Ярославенко Я. Той, що кохався в легких піснях // [Стаття-некролог, уривки листів Я. Лопатинського] Назустріч.— 1936.— № 3.— С. 5; Барвінський В. Ярослав Лопатинський // Новий час.— 1936.— № 14; Музична література УРСР, 1917—1965. Бібл. покажчик.— Харків, 1966.— С. 268—269; Нариси з історії укр. музики.— К., 1964.— Ч. 1.— С. 284—285; Історія укр. музики.— К., 1969.— С. 473; Луканюк Б. Ярослав Лопатинський // Музика.— К., 1971.— № 5.— С. 24—25; Листи К. Стеценка до Я. Лопатинського // Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали.— К., 1981.— С. 189, 191—192; Ватащук Г. Родом з Долини // Музика.— К., 1990.— № 3.— С. 21—22.

ЛЮБИНЕЦЬКИЙ Роман (нар. 5 грудня 1885, с. Чесники, тепер Рогатинського р-ну Ів.-Франків. обл.— пом. 4 липня 1945, с. Мртнік, поблизу Праги) — співак (тенор) і педагог. 1914 р. закінчив Віденську муз. академію (1913 р.); на її сцені дебютував у партії Річарда І. «Бал-маскарад». Соліст Дрезденського (1914—15), Краківського (1917—18), Загребського (1818—29) оперних театрів. Гастролював у складі Дрезденського театру в Гамбурзі, Відні, Празі.

Сербо-хорватська газета «Обзор» (1920, Загреб) відзначала: «Виступив п. Любинецький в опері «Фауст» Гуно. Симпатичний співак, який має здоровий і теплий тембр лірико-драматичного голосу. Любинецький продемонстрував велику музикальність, красу, ліричність свого голосу, особливо в середніх регістрах. Його спів не залишає нікого байдужим».

Серед партій співака: Каварадоссі і Рудольф («Тоска» і «Богема» Пуччіні), Альфред («Травіата» Верді), Макс («Вільний стрілець» Вебера), Турідду («Сільська честь» Масканьї), Фауст («Фауст» Гуно), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), та ін. На Шевченківських концертах у Відні (1911—1915), Львові (1923), співав «На городі коло броду», «Мені однаково», «Я не кляв тебе, о зоре» Лисенка, «Не співай мені сеї пісні» Січинського на сл. Лесі Українки, арії з опер Верді і Пуччіні; брав участь 1923 р. у концертному

турне з піаністом В. Барвінським у Чехословаччині та Західній Україні (Львів, Стрий, Дрогобич, Тернопіль), на яких виконував твори Лисенка, Людкевича, Барвінського, Безковайного, Січинського.

У 1929—1939 рр. Р. Любинецький професор класу вокалу Львівської консерваторії Галицького музичного товариства, а в 1939—1943 — Львівської консерваторії ім. М. Лисенка.

Дискографія: Співає Р. Любинецький — «Дума про Нечая» і «У сусіда хата біла», 52813/14; «Ой і зрада» і «Ой та дівчино», 52815/20; «Як Бог віддав тебе» — арія з опери «Єврейка» і «Най охотно кружляють» — арія Альфреда з опери «Травіата», 52816/18; «Вже день світає» — арія з опери «Фауст» і «Каватина» з «Фауста», 52817/19; «Ой вийди, вийди» і «Стоїть явір над водою», 52821//22; «Вечірня зірка» і «Хусточка моя», 52823/24; «Ой у полю три криниченьки» і «Зеленая рута», 52825/26; «Ой під гаєм зелененьким» і «Ой летіла зозуленька», 52827/28 — всі фірми «Пате», 1911—1912 рр. (Див.: Artystyczne dwustronne płyty «Pate».— Відень, 1912).

Бібл.: Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 100.— 1911—1915 рр. і Новий оперовий співак // Діло.— 1913.— № 285; Концерт Любинецького в Тернополі // Діло.— 1923.— № 114; Діло.— 1932.— № 112; Медведик П. Любинецький Роман // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 249.

ЛЮБИЧ-ПАРАХОНЯК Олександра (справ. прізв. Парахоняк; нар. 14 березня 1892, Станіславів, тепер Івано-Франківськ — пом. 23 лютого 1977, Винники біля Львова, похована у Винниках) — оперна та камерна співачка (лірико-драматичне сопрано). Дружина співака Володимира Козака.

У дитинстві та юності жила в Копичинцях та Тернополі, де виступала в концертах та аматорських виставах батька. У Тернополі вчилася грати на фортепіано. Дванадцятирічною дівчиною (1904 р.) переїхала з родиною до Львова, де брала лекції співу у приватній школі Володислава Барончa. Навчалася 1907—1912 р. у Вищому музичному інституті у Львові (клас фортепіано Галини Ясеницької, вокалу — у Софії Козловської, теорії — у С. Людкевича); у 1912—1914 рр.— у Варшавській (клас О. Мишуги) та 1916—1917 рр. у Львівській (клас Чеслава Зарембн) консерваторіях.

Свою діяльність О. Парахоняк почала в концертах Львівського «Бояна» та «Бандуриста», будучи водночас (1908—1912) його солісткою і членом управи. Перший її мистецький виступ відбувся восени 1908 р. у ролі Наталки в аматорській виставі «Наталка Полтавка». Згодом співала у щорічних прилюдних «курсових концертах» музінституту, на ювілейних вечорах пам'яті М. Шашкевича (1911), Т. Шевченка — у Львові (1909—1916, 1920—1921), Станіславові (1910), Тернополі (1911), Стрию (1912), Вінниці (1920). Довгі роки до Шевченкіани співачки входили твори М. Лисенка «Зацвіла в долині», «І широкую долину», «Нащо мені чорні брови», «Ой одна я, одна», «Садок вишневий», «Туман, туман долиною», «Якби мені черевички»; а також арії з опери «Утоплена»; солоспіви Д. Січинського, Я. Степового.

1912 р. О. Парахоняк як солістка брала участь у турне по Галичині з чоловічим хором «Бандурист». Співачка була одною з перших (з 1916 р.) і довголітніх популяризаторів обробок народних пісень В. Барвінського — «Ой ходить сон», «Колискова», «Ой зійди, зійди», «Вийшли в поле косарі», «Обжинкова», його романсів. Особиста і творча дружба в'язала Парахоняк із С. Людкевичем у спільних концертах «Бояна». Вона часто була однією з перших виконавиць його пісень; композитор присвятив їй романси «Хтось мене не пам'ятає» і «Піду втечу» на сл. О. Олеся. Вона з М. Голинським узяла участь у ювілейному концерті пам'яті І. Франка у Львові 1921 р. У камерному

репертуарі О. Парахоняк були твори «Цвітка дрібная» Матюка, «Вечірня пісня» Стеценка, «Тихесенький вечір» Гайворонського, романси Монюшка, Падеревського, Рахманінова, Чайковського, Гріга, Шумана, Шуберта, арії з опер «Циганерія», «Утоплена», «Кармен», «Страшний двір». О. Парахоняк мала ніжний голос з бархатним драматичним забарвленням, рівний і чистий на всіх регістрах, чудове піаніссімо, відзначалася сумлінністю в опрацюванні оперних партій чи солоспівів.

Дебютувала 1917 р. у львівській Опері в опереті «Штигар» Целлера. Була солісткою «Нового львівського театру» (1919—1920), в якому співала партії Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Катерини («Катерина» Аркаса), Настусі («Пан Сотник» Козаченка), Панни («Вій» Кропивницького), Уляни («Сватання на Гончарівці» Стеценка); львівської Опери (1921—1925) і водночас Українського театру «Бесіди» у Львові (1918—1919, 1922—1924), де її партнерами були М. Гребінецька, С. Стадникова, А. Гаєк і Р. Прокопович-Орленко; а згодом — у «Поморській опері» Торуня (1925), міст Катовіце (1926—1927, 1929—1932), Познаня (1928—1929). У складі цих театрів гастролювала в Бидгощі, Грудзьондзі, Кракові, Лодзі, Бєльсько-Бялій, а з концертами — у Німеччині, Чехо-Словаччині. Її партнерами на сцені були визначні співаки: поляки Ігнацій Дигас, Ян Кіпура, українці Михайло Голинський, Зенон Дольницький. У 1934—1935 рр. разом із Стефою Стадниківною працювала в Любліні в Театрі оперети. Згодом виступала в концертах, співала по радіо у Львові, Катовіцах та інших містах.

У її репертуарі були партії: Гальки і Грабіни («Галька» і «Страшний двір» Монюшка), Маженки («Продана наречена» Сметани), Тетяни та Іоланти («Євгеній Онєгін» і «Іоланта» Чайковського), Мнішек («Борис Годунов» Мусоргського), Аїди і Джільди («Аїда» і «Ріголетто» Верді), Маргарити («Фауст» Гуно), Батерфляй («Чіо-Чіо-Сан» Пуччіні), Мікаели («Кармен» Бізе), Євдоксії («Жидівка» Галеві), а також у операх «Дон Жуан» і «Весілля Фігаро» Моцарта, «Вільний стрілець» Вебера, «Валькірія» Вагнера і «Гоплана» Желенського. Співала партії головних героїнь в оперетах «Циганський барон» Й. Штрауса, «Мікадо» Суллівена, «Жайворонок» Легара.

З 1937 р. залишила сцену і проживала в Винниках біля Львова.

Твори: Спогади «Мій незабутній учитель співу» // Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи.— К., 1971.— С. 191—197.

Бібл.: Концертні виступи // Діло.— 1910.— № 50; 78, 146.— Діло.— 1912.— № 76, 99, 116, 180, 182; Подільське слово.— 1912.— № 12; Волошин М. «Наталка Полтавка» серед наших робітників // Діло.— 1908.— № 260; Чарнецький С. Маркіянове свято у Львові // Діло.— 1911.— 3 груд.; Людкевич С. Ще про вечір Шуберта // Діло.— 1912.— № 117; Звіт управи «Бояна» за 1909—1910 рр.— Львів, 1911; Людкевич С. Концерт О. Любич-Парахоняк, В. Барвінського і Є. Перфецького // Вперед.— 1920.— № 232; Деркач І. В гостях у знаменитої співачки // Радянська культура.— 1961.— 19 жовт.; Олександр Мишуга.— К., 1971.— С. 93, 239, 355, 619 (Лист-рекомендація О. Любич-Парахоняк), 681, 685, 704, 723, 733; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 335, 380, 436, 486, 494; Медведик П. Любич-Парахоняк О. // Шевченківський словник.— К., 1976.— Т. 1.— С. 371; Любич-Парахоняк О. // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 250; Пам'яті співачки. Некролог // Культура і життя.— 1977.— № 17.

НАНКЕ Алоїз (бл. 1790, Брно, Моравія — 1835 або 1836, Перемишль) — диригент, композитор, педагог. З походження чех. Музичну освіту здобув у Брно та Відні. З 18 років диригував концертами у Брно. Служив музикантом оркестру театру Відня. У Відні був членом австрійського «Му-

зичного товариства» і «Квартетової музики» в барона Мюллера. У Брно А. Нанке писав музику, зокрема церковні композиції. Деякі з його творів збереглися.

На запрошення капелана Йосипа Левицького А. Нанке 1829 р. прибув до Перемишля, де працював диригентом кафедрального хору (до 1834 р.). Й. Левицький ознайомив Нанке з українськими церковно-богослужбовими текстами, літургійними наспівами. А. Нанке гармонізував ці співи на 4 голоси і вперше виступив із хором на Великдень 1829 р. Його помічником-диригентом був Яків Неронович, а з 1830-го — Вікентій Серсавій. У репертуарі хору Нанке були твори Бортнянського, Гайдна, Нанке, Серсавія, «Архиєрейська служба Божа при допомозі співаків під знаменитою управою Нанке,— писала газета «Слово» 1884 року, № 50,— робила велике враження, просто так захоплювала, що вони — вищі урядовці, професори і військові — багаточисельно записувалися в співочу школу й брали участь в ній при богослуженні».

З допомогою Й. Левицького та єпископа І. Снігурського 1828 р. в Перемишлі засновано музшколу та бібліотеку для неї. У 1829—1934 рр. «вищий курс» тут викладав (диригування, гармонію) А. Нанке (навчалося 18—24 учнів). Талановитих учнів Нанке позаурочно навчав композиції, сприяв їх навчанню гри на інструментах. Учнем Нанке був композитор М. Вербицький, який назвав Перемишльську школу «малою консерваторією», а про свого вчителя сказав: «Алоїз Нанке скоро зрозумів дух українських співів, що їх написав Д. Бортнянський, і свої твори музичні в цьому дусі писав і вчив».

Вихованці Перемишльської школи і хору згодом були діячами музичної культури у Львові, на Буковині, Покутті й Закарпатті.

Твори: «Offertorium», для міш. хору з оркестром; «Vater unser», для міш. хору з органом і оркестром, сл. Равнака (партитура зберігається у Національному музеї у Празі); «Оказаніє високого почтенія» єго преосвященству Іванові Снігурському, для чотириголосного хору і сопрано» (1829, загублений). Твори Нанке використав І. Кипріян у партитурі на 4 голоси для міш. хору у Літургії.— Перемишль, 1882.

Бібл.: В е р б и ц ь к и й М. О пінію музикальнім // Галичанин.— Львів, 1863.— Кн. 1.— Вип. 2.— С. 136—141; О розвою і упадку руського співу в Перемишлі // Зоря.— 1883.— № 15.— С. 252; Слово.— 1884.— № 50; Л и с ь к о З. Перша укр. музична школа в Галичині // Життя і знання.— 1934.— № 6; й о г о ж. Початки муз. мистецтва в Галичині // Наша культура.— 1936.— № 8—9, 12; 1937.— № 2; й о г о ж. Іван Лаврівський // Укр. музика.— 1938.— № 3.— С. 37—42; К у д р и к Б. Огляд укр. церковної музики.— Львів, 1937.—С. 102, 116, 124; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 1.— С. 384.

НЕРОНОВИЧ Яків (нар. 1801, Львівщина — пом. 1899, с. Розбір Округлий, тепер Перемишльського воєводства, Польща — диригент, педагог, священик. Закінчив Дяковчительську школу у Перемишлі (1819), гімназію і Філософський ліцей (1828) у Перемишлі та львівську Духовну семінарію (1841). Його вчителями музики в Перемишлі були диригенти Вікентій Курянський і Алоїз Нанке. З 1825 р. був солістом кафедрального хору в Перемишлі, а в 1829 р. диригентом цього ж хору, помічником А. Нанке, переписувачем нот. Працював учителем української мови і співу (1829—1837), а з 1931 р. диригентом хору Ставропігійського інституту у Львові (у репертуарі були твори Бортнянського, Березовського, Гайдна, а також колядки і псалми, канти, мелодії з Літургії та народні пісні; пізніше учитель співу і музики Дяковчительської школи у Перемишлі (з травня 1837 — до червня 1838 рр.) У 1842—1893 р. був священиком у селах Кривчому, Дубецькому,

Хиринцях, Порохнику і Старому Розборі. У Львові Неронович познайомився із студентом Духовної семінарії Маркіяном Шашкевичем, подарував йому свій підручник «Образці руського чистописання» (Львів, 1835) і вчив його приватно української граматики.

Твори: Пісенник «Гласоспівець для учнів» (1847).

Бібл.: Біографія Я. Нероновича, 1884 // ЛНБ, ВР; Словник І. Левицького // ЛНБ, ВР, ф. 167, спр. 493/35; Вербицький М. О пінію музикальнім // Галичанин.— Львів, 1863.— С. 136—141; Причинки до біографії М. Шашкевича // Діло.— 1893.— № 242; Лисько З. Початки музичного мистецтва в Галичині // Наша культура.— 1936.— № 8—9.— С. 590—600; 1937.— № 2.— С. 116—121; Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937.— С. 108, 113; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 1.— С. 383—384.

НОСАЛЕВИЧ Олександр (нар. 21 березня 1874, с. Биличі, тепер Самбірського р-ну Львів. обл.— пом. 19 січня 1959, Вісбаден, Німеччина) — оперний та камерний співак (бас-баритон). Двоюрідний брат співака М. Менцинського. Навчався у Перемишльській і Самбірській гімназіях. У 1899 р. закінчив із відзнакою Віденську консерваторію (клас Й. Генсбахера і Г. Росса). Творчу діяльність почав у гімназії, у хорі «Львівського Бояна» (1896 р.); у 1897—1899 рр.— соліст хору української церкви Святої Варвари у Відні під керівництвом В. Садовського. Дебютував 1898 р. у «Фольксопері» у Відні.

Був провідним солістом оперних театрів Штутгарта (1899—1900 рр.), Альтенбурга (1901—1902), Гамбурга (1902—1903), Кенігсберга, Нюрнберга (1905—1908), Відня (1908—1920), Вісбадена (1920—1932); в 1938 р. співав у неаполітанській Опері. Виконував партії Мефістофеля («Фауст» Гуно), Фігаро («Севільський цирульник» Россіні), Рокко («Фіделіо» Бетговена), Ескамільйо («Кармен» Бізе), Герман, Долянд і Гаген («Тангейзер», «Літаючий голландець» і «Загибель богів» Вагнера), також партій Грьоміна («Євгеній Онєгін» Чайковського), Галена («Перстень нібелунгів» Вагнера), Каспара («Вільний стрілець» Вебера), графа де Сен-Брі («Гугеноти» Майєрбера).

О. Носалевич мав сильний бас-баритон, широкого діапазону (від соль великої октави до соль другої октави), гарного тембру, володів доброю дикцією. Газета «Діло» (1901, № 179) відзначала, що «Носалевич розпоряджає широким і сильним металевим басом; володіє гнучкістю вишколеного голосу, який робить його спосібним до висловлювання усіх почуттів і настроїв, так що можна назвати Носалевича феноменом між басами».

О. Носалевич провадив широку концертну діяльність як у багатьох країнах Європи, так і в Україні. Австрійська критика високо оцінила концерти в Любляні (1899), виступи як соліста у складі хору В. Садовського в залах Відня (1899—1900), де він співав «Блажен муж» Бортнянського, «Ночевала тучка золотая» Даргомижського, твори Львова, Вербицького, Чайковського, Шумана, окремі дуети з співаком-тенором І. Козаком, сольні твори «Дніпро реве» Січинського, «Минають дні» Лисенка, «Серенада» Чайковського.

Про один із концертів Віденського музичного товариства газета «Діло» (1914, № 200) писала: «У IX симфонії Бетховена відзначився як бас-соліст Носалевич... Його виступ дав доказ незвичайного таланту і високої музичної інтелігенції... Зумів з рівною легкістю та артизмом домінувати над оркестром і з незвичайною фінезією достроївся до своїх партнерів».

У камерному репертуарі Носалевича були твори Вагнера, Штрауса, Вебера, Брамса, Моцарта. Співак брав участь у багатьох українських концертах: у Львові (1896, 1901, 1902), Перемишлі (1899, 1901, 1902, 1913), Городку (1899), Любляні (1899), Відні (1897—1902, 1911—1923), Самборі, Грубешові (1927). Улітку 1901 р. він здійснив концертне турне з співаками Ф. Лопатинською, М. Шляфенбергом і композитором Яном Галлем — у Золочеві, Сасові, Щавниці, Криниці, Римановi, Іванчу, Трускавці, Станіславові, Коломиї, Яремчі. У їх репертуарі арії з опер, обробки українських народних пісень Я. Галля, твори М. Лисенка. О. Носалевич був одним із кращих виконавців творів М. Лисенка на слова Т. Шевченка — «Буває іноді старий», «Мені одинаково», «Минають дні», «Ой, Дніпре мій, Дніпре», «Ой чого ти почорніло», «Реве та стогне». Брав участь у Шевченківських концертах у Львові, Сяноку, Стрию (1896) і Відні (1914—1923), а також 1911 р. у вечорі пам'яті М. Шашкевича у Відні з співаком Р. Любинецьким, Р. Прокоповичем і артистом Лесем Курбасом. Серед улюблених творів співака були також «Скорбна душа» і «Мені аж страшно» О. Нижанківського, «Дніпро реве» Д. Січинського, «Безмежнеє поле» і «В'язанка народних пісень» М. Лисенка, «Зачарована королева» Я. Галля, російська народна пісня «Ямщик», твори німецьких композиторів.

У 20—30-х роках О. Носалевич часто приїжджав до своєї родини на Бойківщину (у Самбір, села Фельштин (тепер Скелівка), Брониця), де просто неба давав концерти для селян. У Фельштині такі концерти він влаштовував разом із М. Менцинським у 1925 і 1928 рр. У Вісбадені О. Носалевич утримував власну школу співу.

Дискографія: «Auch ich war ein Jüngling», 52579; «Kirchenszene». «Faust» Гуно, 52580; «O matko moja» С. Монюшка, 52866; «Серенада» П. Чайковського, 52867; «Dumka» Кратзера, 52871; «Zaczarowana królewna» Я. Галля, 52872; «Скорбна душа» О. Нижанківського, 52873; «Czarny krzyżek» Мандхеймера, 52874; «Реве та стогне Дніпр широкий» М. Лисенка, 52875; «Gdybym był młodszy, dziewczyno» Я. Галля, 52876; «Ямщик» — російська народна пісня, 52869; «Ой, чого ти почорніло» М. Лисенка, 52870; «Ой, Дніпре наш, Дніпре» М. Лисенка, 52868 — усі записи фірми «Пате», 1912 р.

Бібл.: Послідній концерт Львівського Бояна // Діло.— 1896.— № 23; Вечір т-ва «Академічна громада» // Діло.— 1896.— № 43; У Відні. Ученик консерваторії Носалевич // Діло.— 1897.— № 85; Краєвий відділ призначив допомогу Носалевичу // Діло.— 1899.— № 77; З Перемишля. Концерт // Діло.— 1899.— № 76; Ученик Віденської консерваторії // Галичанин.— 1899.— № 59; Концерти...// Галичанин.— 1899.— № 61, 76, 178, 200; Про концерти артистичної четвірки // Діло.— 1901.— № 179; Концерт п. О. Носалевича в Перемишлі // Діло.— 1901.— № 197; 1902.— № 139; Носалевич у Віденській «Фолькcопері» // Діло.— 1911.— № 5; Домет [Садовський В.]. Концерт О. Носалевича у Перемишлі // Діло.— № 1913.— № 200; Свято Шевченка у Відні // Діло.— 1914.— № 448; Михальчишин Я. Пам'яті артиста // Наша культура.— 1979.— № 1; Медведик П. Носалевич Олександр // УРЕ.— 2-ге вид.— К., 1982.— Т. 7.— С. 434; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 134—136.

ОКУНЕВСЬКА Ольга (нар. 3 вересня 1875, с. Яворів, тепер Косівського р-ну, Ів.-Франків. обл.— пом. 1960, там же) — піаністка, педагог, культурно-освітній діяч. Навчалася у Віденській консерваторії (1892—1895), коротко в М. Лисенка в Києві. Наприкінці 90-х рр. працювала у Львові, згодом у ліцеї Руського інституту для дівчат та музичній школі при ньому (1901—1918, у філіалі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Стрию (1920—1930). Брала активну участь як солістка, капельмейстер і акомпаніатор у концертах львівського, перемишльського, стрийського «Боянів». Акомпанувала співакам С. Крушельницькій, М. Менцинському. Виступала на багатьох Шевченківських концертах у Львові, Перемишлі, Чернівцях,

Стрию, Коломиї, у ювілейних вечорах І. Франка у 1898 і 1913 рр. Одна з перших популяризаторів фортепіанних творів М. Лисенка в Галичині. У її репертуарі були твори Брамса, Бетговена, Ліста, Гріга, Шопена, Шумана, Чайковського, Рахманінова, Барвінського, Косенка.

Про педагогічні заслуги Окуневської С. Людкевич писав у газеті «Діло» (1911, № 128): «Учительський збір школи фортепіано з п. Окуневською на чолі може бути справді гордий з результатів своєї праці... Не треба, мабуть, і казати, що левина доля заслуги належить знаменитій п. Окуневській, що своїм ученицям, особливо ж надійним, віддається душею з правдивим пожертвованням».

Її ученицями були піаністи Наталя Кміцикевич і Володимира Божейко.

Бібл.: Звіти Руського інституту для дівчат у Перемишлі.— Перемишль, 1912—1917 рр.; Із листів до С. Крушельницької // ІЛШ АН України, ВР, ф. 143, спр. 100, листи 265, 266, 159—160; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 313, 353, 432, 433, 484, 493; Історія укр. музики.— К., 1990.— Т. 3.— С. 333.

ОСАДЦА Михайло (нар. 1891, Галичина — пом. восени 1941, Броди, Львів обл.) — диригент, педагог, священик. У 1909—1913 рр. навчався у Львівській духовній семінарії, де здобув основи диригування. Керував студентським хором Духовної семінарії у 1910—1913 роках. Працював учителем української мови, музики, священиком-катехитом і диригентом учнівського хору Бродівської гімназії. Був організатором і диригентом мішаного хору «Бродівського Бояна» (1922—1939), симфонічного оркестру товариства «Основа» (1930-і рр.). Хор «Бродівського Бояна» брав участь у концертах пам'яті Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, у ювійлейних вечорах, присвячених знаменитим історико-культурним подіям, у літніх фестивалях пісні, на Різдвяні та Йорданські свята. Постійними акомпаніаторами репетицій та концертів хору були дочки М. Осадци — піаністки Марта і Стефа. Влаштовував тематичні концерти-лекції, присвячені українським та західноєвропейським композиторам.

Разом із режисером Лавром Кемпою Осадца керував драматичним гуртком. Ставили музичні вистави «Наталка Полтавка» Котляревського, «Ніч на Івана Купала» Старицького, «Лісову пісню» Лесі Українки, «Трійка гультяїв» А. Нестроя. До цих вистав Осадца укладав музику.

Дискографія: виконує хор студентів Львівської духовної семінарії. Диригент М. Осадца: Колесса Ф. «Було колись», сл. Т. Шевченка; Ярославенко Я. «Ви хотіли б спинить», сл. П. Карманського, 224554/55 — фірма «Грамофон», 1912.

Бібл.: Броди. Хор Бояна // Боян.— 1930.— № 4—5.— С. 66; Павула-Кузів М. Мій спогад про музичне життя Бродів; Івахів І. Спогад про М. Осадцу; Ящун В. Отець М. Осадца // Броди і Бродівщина.— Торонто, 1988.— С. 119—120, 322, 473—478.

ОСТАПЧУК Анда (псевд. — Оста; нар. 15 квітня 1896, с. Тарасівка, тепер Збаразького району Терноп. обл.— пом. 1949, Братислава) — оперна і камерна співачка (меццо-сопрано). 1912 р. переїхала з батьками на Закарпаття. Пізніше навчалася у Львівській жіночій гімназії, де одержала основи музичних знань. У 1915—1920 рр. навчалася у Віденській консерваторії (клас вокалу).

Працювала провідною солісткою оперних та опереткових вистав Українського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді (1922—1927, 1932—1938), в окремих сезонах 1925—1929 здійснювала гастрольні виступи в українських пересувних трупах Галичини, в оперних театрах Львова, Братислави.

Серед її оперних партій Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Наталка («Наталка Полтавка» Лисенка), Катерина («Катерина» Аркаса), Марженка («Продана наречена» Сметани), Русалка («Русалка» Дворжака), Амнеріс («Аїда» Верді), Кармен («Кармен» Бізе), Батерфляй і Тоска («Мадам Батерфляй» і «Тоска» Пуччіні).

Співала А. Остапчук і в оперетах партії Лізи («Весілля при ліхтарях» Оффенбаха), Зоріки («Циганська любов» Легара), Христини («Пташник з Тирою» Целлера) та в інших.

У 1913—1938 роках А. Остапчук брала активну участь у концертах міст Галичини, Австрії та Чехословаччини. У більшості це були традиційні Шевченківські концерти. Навесні 1913 і 1914 р. на Шевченківських вечорах, влаштованих учнями Львівської жіночої гімназії, вона співала «Минули літа молодії» О. Нижанківського, «Ой одна я, одна», «Коли розлучаються двоє» (дует з Марією Дем'янчук) М. Лисенка, народні пісні. Згодом вона виступала на концертах у Відні (1916—1921), Празі (1922—1923), Брно (1925), Ужгороді (1920-і рр.), Львові, Тернополі, Братиславі. Виконувала твори О. Нижанківського, Д. Січинського, М. Лисенка, Я. Степового, Б. Вахнянина, В. Барвінського, С. Людкевича, В. Безкоровайного, а також арії з опер «Запорожець за Дунаєм», «Продана наречена», «Галька», «Тоска», «Аїда», «Фауст».

Львівська та ужгородська преса відзначала широку участь А. Остапчук у ювілейних вечорах О. Олеся у Празі (1923), В. Безкоровайного у Тернополі (1929), пам'яті І. Франка (з М. Голинським, Львів, 1928) та А. Вахнянина (1928).

Про виступ А. Остапчук С. Людкевич писав у «Новому часі» (1927, № 115): «Музичний сезон у Львові почався симпатичним концертом нашої співачки... п. А. Остапчук — це голос великого волюмена і діапазону, а мистецька техніка зробила його так гнучким, що добуває з його без труду всякі ніжні нюанси у «піано», навіть у найвищих регістрах... При цім піднести треба, що артистка кожну річ трактує не поверхово, не вділяє яких-то дешевих ефектів, а до всього ставить себе скрізь серйозно й інтелігентно». У музичній культурі 30-х років у Галичині, на Буковині і Закарпатті, а також у країнах Європи почалося широке транслювання концертів українських пісень та романсів по радіо. Заслугою А. Остапчук є її виступи на радіостанціях Праги, Братислави. У 1935 р. на радіостанції Кошіце вона проспівала «О мій друже» С. Гулака-Артемовського, «Чого вода каламутна» і «На горі» М. Лисенка, «Сумерк» К. Стеценка, «Мрія» В. Барвінського.

Бібл.: Анда Остапчук співає на концерті у Празі // Діло.— 1923, № 211; Шевченківське свято у Брно // Діло.— 1925.— № 75; «Фауст» в Ужгороді [рец.] // Свобода.— 1926.— № 16; Концерт оперової співачки Анди Остапчук // Нова хата.— 1927.— № 11; А. Остапчуківна // Світ.— 1927.— № 17—18.— С. 18; Людкевич С. Концерт Анди Остапчук і В. Божейко // Новий час.— 1927.— № 115; Концерт у пам'ять Анатоля Вахнянина // Діло.— 1928.— № 95; Святковий концерт для вшанування пам'яті Ів. Франка // Діло.— 1928.— № 117; 25-річчя композиторської діяльності Безкоровайного // Боян.— 1929.— № 1; Українські пісні в радіо Кошіце // Діло.— 1935.— 1 квіт.; Лисенко І. Остапчук Анда // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1982.— Т. 8.— С. 86.

ОХРИМОВИЧ Іван (нар. 1893, Галичина — пом. у червні 1942, Львів, похоронений на Личаківському цвинтарі) — хоровий диригент. Двоюрідний брат етнографа Вол. Охримовича. Навчався в Українській академічній гімназії, де одержав знання з музики. З 1910 р. виступав на щорічних Шевченківських концертах як піаніст, співак (бас) і диригент учнівського хору.

Олександра Любич-Парахоняк.

Євгенія Любович-Барвінська. 1879 р.

Марія Фіцнер-Морозова. 1897 р.

Клим Чічка-Андрієнко. 1925 р.

Закінчив Вищу торговельну школу у Відні. Був диригентом хорів у Львові: «Бандурист» (1922—1933), «Бояна» (1922—1937), «Сурми» (1935—1938) та катедрального хору св. Юра (1938—1941).

Перебуваючи у родичів у Зборові, він організував тут 1926 р. мішаний хор.

У репертуарі хорів І. Охримовича були твори Бортнянського, Веделя, Лисенка, Ніщинського, Стеценка, Леонтовича, Січинського, Н. Нижанківського, Людкевича, Барвінського, Бортнянського, народні пісні в обробці Ф. Колесси і В. Барвінського.

Бібл.: Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 135, 138, 191; Барвінський В. Святочний концерт у честь Шуберта // Діло.— 1928.— № 283; Людкевич С. Ювілейний концерт «Бандуриста» // Діло.— 1930.— № 127; Балтарович В. Концерт народних слов'янських пісень // Укр. музика.— 1938.— № 2; Лисько З. Шевченків концерт // Укр. музика.— 1939.— № 1.— С. 26; Некролог // Наші дні.— 1942.— № 7.— С. 14.

ПАВЛИКІВ Марія (нар. 1 червня 1865, Львів — пом. бл. 1930, Львів) — оперна та камерна співачка (сопрано). 1888 р. закінчила школу співу А. Пасхаліс і А. Соувестрі у Львові. М. Павликів була солісткою — примадонною Львівського міського оперного театру (1888—1897, епізодично до 1906 р.). Про її дебют у партії Рахилі в опері «Дочка кардинала» Галеві газета «Діло» (1888, 23.XII) писала: «Виступ був справжнім тріумфом для самої дебютантки, але й для русинів... Такої Рахилі у Львові довго не чули. Гарний вигляд, милозвучний вишколений голос і драматична гра потребує ще впевненості». А «Kurjer Lwowski» (1889, № 5) відзначив: «Голос Павликів — сопрано є гарним, з сріблистою дзвінкістю; сильний, металічний, колоратура вирівняна і заокруглена як у витонченої співачки, анотування тонів чисте, добра декламація і вимова, чудова зовнішність. Багато квітів, оплесків. Такої вибраної Рахилі не бачили на сцені тутешній вже давно».

Серед її партій — Одарка («Купало» Вахнянина), Галька («Галька» Монюшка), Аїда, Леонора і Амелія («Аїда», «Трубадур» і «Бал-маскарад» Верді), Норма («Норма» Белліні), Джоконда («Джоконда» Понк'єллі), Сантуцца («Сільська честь» Масканьї), Маргарита («Фауст» Гуно), Манон Леско («Манон» Масне), Валентина («Гуеноти» Майєрбера), Філіна («Міньйон» Тома) та інші. Особливо Павликів відзначалася в партіях опер Дж. Верді.

Свою співацьку діяльність М. Павликів почала ще в 1877 р. на учнівських вечорах. У 1882—1901 рр. вона виступила на багатьох українських концертах у Львові (1882, 1884, 1887, 1891), Рогатині (1888), Трускавці (1899). У 1882 р. у концертах під керівництвом А. Вахнянина співає «Купи мені, мамо, намисто» Лисенка, арії із «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемовського, Каватину з «Ернані» Верді. Брала участь у концертах товариств «Лютня», «Муза»; у ювілейних вечорах, присвячених М. Шашкевичу у 50-річчя «Русалки Дністрової» (1888), 50-річчю знесення панщини (1898). У її репертуарі були: солоспіви «На прю», «Мені однаково», «Садок вишневий», «Тебе, моя любко, єдина» Лисенка; «Наша доля» Вахнянина, «Красна зоре» Лаврівського, «Ой, зозуле» Вербицького, «Цвітка дрібная» Матюка, «Минули літа молодії» О. Нижанківського, «В садочку» Є. Купчинського; «Закувала та сива зозуля» Нішинського (солістка хору), твори Нев'ядомського, Носковського, Ярецького, арії з опер «Галька», «Дон Жуан», «Норма», «Роберт Диявол», «Фауст», «Сільська честь», «Мефістофель».

У 1909—1910 рр. М. Павликів була педагогом вокалу у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Композитор Станіслав Нев'ядомський присвятив співачці свою пісню «Piosenka z ogródka» сл. С. Россовського (видана у Львові).

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1882.— № 84; 1884.— № 13; 1887.— № 46, 47; 1888.— № 12, 19, 20, 29, 33; 1889.— № 12, 268; 1891.— № 74; 1892.— № 67, 253; 1893.— № 93; 1895.— № 275; 1896.— № 191; 1897.— № 61; 1901.— № 26; Руслан.— 1897, № 68; Червона Русь.— 1890.— № 166; Kurjer Lwowski.— 1889.— № 4, 24, 25; 1895.— № 146; Pepłowski S. Teatr polski we Lwowie. 1884—1890.— Lwów, 1891.— S. 124, 134, 141; Słownik biogr. Teatru Polskiego...— Warszawa, 1973.— S. 536; Медведик П. Павликів Марія // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1982.— Т. 8.— С. 117.

ПАСІЧИНСЬКИЙ Теодор (нар. 14 січня 1886, с. Макунів, тепер Мостиського р-ну Львів. обл.— пом. червень 1952, Берлін) — диригент, педагог, співак (тенор), музикознавець. Закінчив Львівську духовну семінарію (1908). Водночас з 1905 р. навчався у Вищому музичному інституті у Львові (клас вокалу Галини Ясеницької та фоетепіано Дарії Шухевич). Працював учителем співу і музики у Перемишльському дівочому ліцеї (1909—1911), там же в гімназії (1910—1914), очолював учнівські хори. Брав участь в організації концертів і як соліст у Перемишлі (1908, 1911, 1913, 1914), де співав баладу з опери «Роберт Диявол» Майєрбера, «Мені однаково» Лисенка, а на ювілейнім вечорі 40-річчя літературної діяльності І. Франка — «Не забудь юних днів» Лисенка та ін.

Мобілізований 1914 р. до австрійської армії на італійський фронт. Перебував у полоні. Згодом вчився співу у Відні. У 1920—1935 рр. був солістом Віденського оперного театру. Гастролював у театрах Німеччини, Австрії, Швейцарії. Серед його оперних партій: Манріко, Альфред і Дон-Карлос («Трубадур», «Травіата» і «Дон-Карлос» Верді), Каніо («Паяци» Леонкавалло), Рудольф і Маріо («Богема» і «Тоска» Пуччіні), Педрілло «Викрадення із Сераля» Моцарта), Фальцаччі («Кавалер роз» Р. Штрауса), Роберт («Роберт Диявол» Майєрбера).

У Відні одержав звання доктора музикознавства, виступав як музичний критик.

Дискографія: солоспіви М. Лисенка на сл. Т. Шевченка — «Минули літа молодії», «Ой одна я, одна», «Садок вишневий», «Нащо мені чорні брови», «Полюбилася я», «Ой люлі, люлі», «Туман, туман долиною»; «В гаю зеленім» О. Нижанківського, сл. В. Масляка; народні пісні — «Любо спливає», «Було не рубати», «Ой не гаразд», «У сусіда хата біла», «Ой не світи, місяченьку», «Віють вітри», «Змарнів я», «І шумить, і гуде» (всі 1908—1911, фірма «Грамофон»); народні пісні — «У сусіда хата біла», «Шумить, гуде дібровонька», X—562032/33; «Широкеє болотенько», «І шумить, і гуде»; X—562034/35; «Дівчино кохана», «Пішов я раз на вулицю» X—562036/37; «Ой не ходи, Грицю», «Не буду я женитися» X—562111/112; «Добрий вечір, дівчино», «Сонце низенько», X—562032/33, «Ой під гаєм», «Ой не світи, місяченьку» X—562113/114 (усі випустила фірма «Зонофон», 1909—1911).

Твори: теоретична праця «Найновіші способи вишколення голосу або теорія співу».— Перемишль.— 1911 р. (присвячена С. Людкевичу); Музикознавчі праці та критичні статті у періодиці Відня і Берліна (1930—1940-і рр.).

Бібл.: Хронікальні матеріали // Каталог студентів теології // ДАЛО, ф. 26, оп. 15, спр. 78, 1907 р.; Звіт дирекції укр. гімназії у Перемишлі за 1910—1914 рр.— Перемишль.— 1910—1914 рр.; Студент Вищого муз. ін-ту // Руслан.— 1906.— № 133; Шематизм Перемишльської єпархії за 1911, 1918 рр.; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 130, 132, 133.

ПЕРФЕЦЬКИЙ Євген (нар. 5 листопада 1882, Коломия — пом. 1 вересня 1936, Львів) — скрипаль і педагог. Навчався у Коломийській гімназії. З юних літ вчився грати на скрипці у А. Вронського і Шнабля. Закінчив

юридичний факультет Львівського і Віденського університетів. Водночас студіював музику і в 1906 р. закінчив Віденську консерваторію (клас Сверстка — концертмейстера віденської Опери, О. Шевчика у 1914—1915 рр.); проходив практику у проф. Фішера у Відні. У 1908—1936 рр. працював професором Вищого музичного інституту у Львові і водночас як соліст-виконавець на численних концертах у Відні, Львові, Кракові, Чернівцях, а також в камерних ансамблях, зокрема у вечорах «Бояна», «Бандуриста» і Музичного товариства ім. М. Лисенка. Виступав і по львівському радіо. З 1920 року деякий час грав в оркестрі Львівської опери. Захоплювалися його концертами з Оскаром Недбалом 1915 р. у Відні.

Активно виступав скрипаль Є. Перфецький у Шевченківських концертах у Коломиї (1900, з родичем, піаністом Романом Перфецьким), у Відні (1906, із співаком Мар'яном Кондрацьким і піаністкою Галиною Прокешівною), у Львові (1908, із співаком М. Менцинським та піаністкою О. Ціпановською), на ювілейному святі М. Шашкевича (1911 р. у Львові, де грав із скрипалем А. Вольсталем і піаністом В. Барвінським, які вперше виконали «Тріо» a-moll Барвінського). Багатожанровим був концерт хору «Бандурист» 1912 року з участю молодих талантів скрипаля Євгена Перфецького і піаністки Ольги Бірецької (грали сонати Гріга), піаністів Галини Ясеницької і Тараса Шухевича, співачки Ганни Крушельницької, цитриста Євгена Купчинського. Виступав на ювілейних святах на честь І. Франка у Львові (1913, 1921, 1926). З Василем Барвінським (як композитором і піаністом) брав участь у концертному турне по містах Західної України в 1923 році, яке продемонструвало мистецтво двох майстрів інструментально-камерної музики. У 30-і роки часто виступав спільно з піаністом Р. Савицьким. Їх виступи широко висвітлювала львівська преса. У багатому концертному репертуарі Є. Перфецького були «Елегія», «Гумореска» і «Сумна пісня» Барвінського, «Шумка» Завадського, сонати та концерти Вівальді, «Ранковий настрій», «Танок Анітри» з сюїти «Пер Гюнт» Гріга, «Фантазія» Сарасате, а також твори Лисенка, Стеценка, Бетговена, Шумана, Чайковського.

У рецензії «Концерт на честь Т. Шевченка» («Діло», 1910, № 65) про виконавське мистецтво Є. Перфецького писав С. Людкевич: «З інших сольних партій на першім місці треба поставити скрипкові продукції проф. Музичного інституту Є. Перфецького. Довгість, м'якість його тону і повне виразу, наскрізь інтелігентне фразування — це головні прикмети його гри, що виявилась особливо у скромненькім, але глибокім «Романсі» C-dur Бетговена та у вступі до «Циганських наспівів» Сарасате. У другій скрутиголовій частині цього твору вийшов п. Перфецький, щоправда, бездоганно і переможно, хоч і не заблистів скрутиголовою технічною бравурністю».

Підсумовуючи діяльність Є. Перфецького, Василь Барвінський відзначав у «Ділі» (1936, № 196): «Як соліст-виконавець вийшов проф. Перфецький із самостійними концертами або як співвиконавець майже в усіх наших музичних імпрезах як у Львові, так і у всіх більших містах Сх[ідної] Галичини... Один з найкращих у ділянці музично-виховній, з найкращих і найдосвідченіших педагогів». Його учнями були Роман Придаткевич, Роман Криштальський. Є. Перфецький був членом-засновником «Союзу українських професійних музик» (СУПРОМ—у).

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1906.— № 103; 1912.— 108; 1926.— № 115; Нове слово.— 1913.— № 248; Вперед.— 1919.— № 138; 1921.— № 76; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 130, 136; Барвінський В. З концертної зали // Назустріч.— 1934.— № 10; Людкевич С. Сонатний вечір проф. Є. Перфецького та Р. Савицького // Діло.— 1934.— № 121; Барвінський В. Євген Перфецький // Назустріч.— 1936.— № 18.— С. 3 [Некролог]; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 258, 427, 442, 480.

ПЕТРОВИЧЕВА Ванда (дівоче пріз. **КРАВЧУКІВНА Емілія**; нар. 5 листопада 1882, Чернівці — пом. 27 грудня 1971, Борщів Терноп. обл.) — оперна співачка (меццо-сопрано). Сестра співачки Ф. Лопатинської, дружина артиста В. Петровича-Сеника. Виступала на сцені як Ванда Кравчуківна (до 1907). Музичну освіту здобула у музично-драматичній студії при театрі т-ва «Українська бесіда» (педагог М. Коссак), згодом — у проф. В. Висоцького.

Солістка міського хору у Чернівцях (1897—99). У 1899—1914 рр.— провідна солістка оперної групи театру тов-ва «Українська бесіда» у Львові (диригент-педагог М. Коссак, режисер Й. Стадник). У складі театру виступала на сцені Львова, Перемишля, Дрогобича, Стрия, Станіслава, Коломиї, Чернівців, Чорткова, Тернополя, гастролювала з театром у Кракові (1901, 1913 рр.), Кам'янці-Подільському і Проскурові (1902); у 1921—1922 рр. працювала у трупі Василя Коссака.

Петровичева співала такі партії, як: Наталка («Наталка Полтавка» Лисенка), Одарка («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Ганна («Катерина» Аркаса), Федора («Роксоляна» Січинського), Ольга («Євгеній Онєгін» Чайковського), Зося («Галька» Монюшка), Гата («Продана наречена» Сметани), Флора («Травіата» Верді), Сузукі («Мадам Батерфляй» Пуччіні), Зібель («Фауст» Гуно), Естері («Дочка кардинала» Галеві), Ніклаус («Казки Гофмана» Оффенбаха); в оперетах — Кулина («Чорноморці» Лисенка), Амата і Тизифона («Еней на мандрівці» Лопатинського), Оришка («Пошились у дурні» Кропивницького), Арсена і Саффі («Циганський барон» Штрауса), Ілона («Циганська любов» Лєгара), Жосе («Дон Цезар» Делінгера), Діана («Орфей у пеклі» Оффенбаха), Неллі («Ямарі» Целлєра). Вокальне і сценічне мистецтво Петровичевої одержало добру оцінку театральної критики. У «закритих рецензіях» (зберігаються у ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 140) висловлені такі думки: «Петровичева — досвідчена співачка з сильним меццо-сопрановим голосом, відзначається також доброю грою» (Ф. Колесса, 1913 р., вистава «Еней на мандрівці»); «Голос її металічний, сильний, о широкій скалі, інтонація чиста, емісія впевнена, вокалізація точна, інтерпретація обдумана; тільки грала забагато форсовано у форте; піаніссіма засильні...» (Іван Туркевич, 1912 р., вистава «Кармен»); «Петровичева у ролі Ільони була прегарною, голос сильний» (Ілля Кокорудз, 1912 р., вистава «Циганська любов»).

У 20—30-х роках Петровичева (після другого одруження Смалева) була артисткою і режисером драмгуртка при «Народному домі» в Борщові на Тернопільщині, там же співала у міському хорі.

Дискографія: «Ой пішла б я на музику» М. Лисенка, X—563005; народні пісні «Ой матусі нема вдома», X—563003; «Віють вітри», V—103641 — усі фірми «Зонофон», 1911; дует з К. Рубчаковою: «Там на горі крута вежа», «Ой Потапе, джигуне» V—104419/20, дует з В. Сеником-Петровичем «Ой на гору козак воду носить», і «Зашуміла березонька», V—104417/18 — усі 1910—1911 рр.

Бібл.: Хронікальні матеріали. Рецензії, матеріали, афіші // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 14 (1900 р.), 140 (1907—1914 рр.); трупа В. Коссака // ДАЛО, ф. 27, оп. 1,

спр. 807, С. 35 (1921 р.); Діло.— 1906.— № 57; 1907.— № 23; 1912.— 17.II; Л. Г. Гостина театру [рец.] // Буковина.— 1908.— № 47, № 48; Чарнецький С. Вибране.— Львів, 1959.— С. 145, 187; Український драматичний театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 311, 420, 425, 427; Пилипчук Р. Наталка, Оксана, Кармен // Вільне життя.— 1962.— 28.X.

ПРОКОПОВИЧ-ОРЛЕНКО Роман (псевдонім **Орленко**; нар. 29 вересня 1883, с. Чижиків, тепер Пустомитівського р-ну Львів. обл.— пом. 24 липня 1962, Винники, тепер у складі Львова, пох. на старому цвинтарі) — оперний і камерний співак (бас-баритон), диригент і педагог. Навчався в гімназіях Львова і Перемишля, у Львівському та Віденському університетах (1903—1904, 1904—1907), вокалу — у Віденській музичній академії (1906—1908).

Соліст Фольксопери у Відні (1908—1916, 1918), де співав партії Вотана, Германа, Доннера («Валькірія», «Тангейзер», «Перстень нібелунгів» Вагнера), Альмавіви («Весілля Фігаро» Моцарта), Бартоло («Севільський цирульник» Россіні), Ескамільйо («Кармен» Бізе»), Демон («Демон» Рубінштейна). У 1916—1918 рр. мобілізований до армії, перебував на італійському та сербському фронтах.

У 1918—1924 рр. соліст музичних вистав і драматичний актор на сценах театру «Української бесіди», «Нового Львівського театру». Згодом викладач Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. На українських сценах виконував партії Виборного («Наталка Полтавка» Лисенка), Султана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Івана («Катерина» Аркаса), Стольника («Галька» Монюшка), Крушини («Продана наречена» Сметани). З 1922 р. Р. Прокопович — голова «Союзу діячів театрального мистецтва Галичини».

Багатою була концертна діяльність Р. Прокоповича. Він співав у Відні (1912, 1915), Перемишлі, Тернополі, Кам'янці-Подільському, Вінниці, Роздільній та ін. Виступав разом з співачками С. Стадниковою, О. Бандрівською; йому акомпанували піаністи Н. Нижанківський, Р. Савицький, Б. Дрималик.

У 1944—1949 рр. викладав сольфеджіо у Львівській консерваторії, вокал і теоретичні предмети — у Львівському музичному училищі. Будучи репресованим, відбував заслання на Далекому Сході. У 1952—1956 рр. вів хоровий і вокальний класи у Хабарівському театрі музичної комедії та музичному училищі. Останні роки проживав у Винниках (1957—1962).

Твори: музика до інсценізації Г. Лужницького «Тополя» за Т. Шевченком (поставлена у Львові 1938 р.).

Бібл.: Концерт Р. Орленка // Вперед.— 1919.— 117, 137, 138; Рефлексії з нагоди Шевченківського концерту // Театральне мистецтво.— 1923.— № 4; Наше Різдво в радіо // Діло.— 1937, 5,29. I; Лисенко І. Орленко-Прокопович Роман // УРЕ.— К., 1982.— Т. 8.— С. 59.

РОЗДОЛЬСЬКИЙ Данило (нар. 10 грудня 1875, с. Мшанець, тепер Терноп. обл.— пом. 4 серпня 1902, с. Сихів, тепер у складі Львова) — композитор, священик. У юності жив у свого опікуна Ксенофонта Роздольського у с. Плетеничах Перемишлянського повіту. Закінчив Духовну семінарію у Львові (1898). Був священиком у селах Лисятичах Стрийського повіту та Сихові. Водночас у 1898—1900 рр. музичний редактор видавництва «Торбан» у Львові; за його ред. вийшли твори С. Воробкевича, М. Кумановського, Ю. Бачинського.

Твори: акапельний чол. хор «Сонце заходить» на сл. Т. Шевченка (1898). Переклав С. Людкевич для міш. хору // «Кобзар» (Львів, 1911.— С. 23—24); «Ой під гаєм» — міш. хор

(уперше виконаний на Шевченківському концерті у Львові 1901 р.); солоспів «Зелений явір» для голосу з ф-но, сл. І. Франка // ЛНБ, ВР, ф. 9, оп. 2, спр. 100.

Церковна музика: «Співаник», «Панахида» (похоронні пісні), Львів, б. р. // Каталог книгарні НТШ, № 7. Музичні твори.— Львів, 1926.

Бібл.: Шематизм Львівської єпархії за 1898—1899 рр.; Каталог студентів теології // ДАЛО, ф. 26, оп. 15.— С. 441; Програма Шевченківських концертів // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 130—133; Наука, штука, квартети «Торбана» // Діло.— 1898.— № 236; Касперт А. Шевченко і музика. Нотогр. та бібліогр. матеріали.— К., 1964.— № 150—153, 315—316; Роздольський Данило // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1983.— Том 9.— С. 430.

РУДКОВСЬКИЙ Матвій (нар. бл. 1808, Львівщина — пом. бл. 1887 р., Львів) — український і польський педагог, композитор і диригент. За походженням українець. Музичну освіту здобув у Львові, потім у Відні. Працював диригентом українського хору бурси Ставропігійського інституту у Львові, у 1860—1870-х — педагогом співу і музики у закладах «Товариства навчання музики» та реальній гімназії. Відігравав значну роль у відродженні української музичної культури 40—60-х рр. XIX ст. як автор музичних творів, обробок народних пісень і танців. Як писали «Зоря галицька» (1849, № 7, 8) і віденський «Вісник» (1851, № 3), під керівництвом Рудковського українська учнівська молодь Львова і Відня співала рідні пісні: «Віночок народних пісень», «Коломийки» тощо.

Поряд із вихованцями Перемишльської школи М. Рудковський як диригент мав заслуги у формуванні традицій хорового концертування у Галичині в середині XIX ст. У музично-декламаційних концертах та домашньому музикуванні були популярними його твори «Щасть нам, Боже», «Многая літа», «Молитва дівиці», а в хорі Духовної семінарії співали його церковні твори.

Працюючи у польській гімназії, М. Рудковський написав ряд хорів на польські тексти.

Твори: Чотириголосні чол. хори «Щасть нам, Боже» (сл. І. Гушалевича), «Молитва дівиці», «Многая літа» (всі 1860); U nas inaczej, sł. B. Zaleskiego (1860); «Śpiew Żałobny», «Gloria tibi, Trinitas» (оба 1861) — всі видані у Львові. Щасть нам, Боже // Кобзар.— Львів, 1885.— С. 6.

Церковні чотириголосні чол. хори: Яко овца; Msza Święta (1855).

Фортепіанні аранжировки народних танців. Обробки народних пісень.

Бібл.: Кудрик Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937.— С. 113, Загайкевич М. Муз. життя Західної України...— К., 1960.— С. 12—20; Медведик П. Хор бурси товариства «Ставропігійський інститут» // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1989.— Т. 12.— С. 167; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 99, 101, 106; Towarzystwo muzyczne we Lwowie // Ruch Muzyczny.— 1858.— № 19.— S. 146; № 21.— S. 161; Słownik muzyków polskich.— Kraków, 1967.— T. 2.— S. 156.

РУСНАК Орест (псевд. Герлях; нар. 24 серпня 1895, с. Дубівці, тепер Кіцманського р-ну Чернів. обл.— пом. 23 січня 1960, Мюнхен, Німеччина) — оперний співак (ліричний тенор). Навчався у дяківській школі, учительській семінарії у Чернівцях. 1924 закінчив Празьку консерваторію (клас Е. Фукса). Про його дебют 1924 р. у театрі Кенігсберга газета «Königsberger Zeitung» (1924, 23 серпня) писала: «Дивне диво! Чужа людина із ще більш чужої землі, Орест Руснак здобув собі в ролі Рудольфа з опери Д. Пуччіні «Богема» просто нечуваний успіх. Цього молодого українця природа наділила ліричним тенором наймилішого звучання». На цій же сцені він співає партії Рауля і Роберта («Гугеноти» і «Роберт Диявол» Майєрбера), Арнольда («Вільгельм Тель» Россіні), Маріо («Тоска» Пуччіні), Зігфріда («Зігфрід» Вагнера).

1925 р. Руснак виїхав до Мілана, щоб вдосконалити свою майстерність і вивчити італійську мову. Повернувшись, він знову співав у Кенігсберзі і нерідко гастролював у містах Німеччини — Дрездені, Берліні, Лейпцізі, Гамбурзі, а також в Австрії — Граці, Відні, Лінці. Наприкінці 1926 р. переїхав до Хемніцької опери, де співав два роки, а згодом до червня 1930 р.— у Граці, де співав партії Манріко, Герцога і Річарда в операх Верді «Трубадур» і «Бал-маскарад» та принца Соу Хонга в опереті «Країна усмішок».

Згодом О. Руснак — соліст Берлінської (1930—1931) та Мюнхенської (1930—1938) опер. Пізніше виступав як камерний співак у країнах Європи і Америки. Між двома світовими війнами він тричі виступав і на львівській сцені, співав німецькою, італійською і чеською мовами.

Багатою була і концертна діяльність співака на Україні. У Чернівцях (1926, виконував «Ой Дніпре» і «За думою дума» Лисенка, арії з опер Пуччіні, Моцарта, Флотова, Майєрбера, румунські пісні; 1928 — «Удосвіта встав я», «Садок вишневий коло хати», «Та нема гірш нікому», «Дума» Лисенка; «Спи, дитино, моя» Людкевича, «Фінале» Січинського; «Зелений гай» Лопатинського; 1931 — арії з опер, романси українських композиторів). У 1928 р. концертує в Америці.

Протягом 1929—1930 рр. Руснак двічі гастролював на Наддніпрянщині — у Харкові, Києві, Одесі, Запоріжжі, Миколаєві, Дніпропетровську. Крім арій із західноєвропейських опер, виконував твори Лисенка, Стеценка, Степового, Людкевича, О. Нижанківського, народні пісні. Газета «Харківський пролетарій» (16 квітня 1930) відзначала: «Музично і тепло прозвучали українські автори. По-справжньому розгорнувся Руснак у другому відділі, де він проспівав відомі оперні арії... Тут співак показав багато вокального блиску, свіжості...»

Широкі відгуки були у пресі на його концерти у Львові в травні 1931 р. У 40—50-х роках О. Руснак побував із концертами у кількох містах Австрії, Канади і США. Опублікував спогади про свою мистецьку діяльність (1957).

Дискографія: Грамофонні записи голосу О. Руснака — арія Радамеса з опери Д. Верді «Аїда»; солоспіви С. Воробкевича, О. Нижанківського, Д. Січинського // Швачко Т. Золоті голоси України.— Музика.— 1970.— С. 36—37.

Бібл.: Орест Руснак // Рідний край.— 1926.— № 11; Д р. Г. Концерт О. Руснака в Чернівцях // Рідний край.— 1926.— № 12; Ю. С. Два концерти О. Руснака у Чернівцях // Рідний край.— 1928.— № 33; Українські співаки // Світ.— 1927.— № 10; Павлусевич М., Квасницький К. Руснак виїхав до Львова // Час.— 1931.— № 759; Демочко К. Оперний співак з Дубівців // Мистецька Буковина.— К., 1968.— С. 152—160; Лисенко І. Руснак Орест // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1983.— Т. 9.— С. 522.

САБАТ-СВІРСЬКА Марія (нар. 22 березня 1895, с. Помонята, тепер Рогатинського району Ів.-Франків. обл.— пом. 6 квітня 1983, Рівне) — оперна та камерна співачка (сопрано) і педагог. Сестра артистки Софії Федорцевої. Навчалася у Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка (1912—1914, клас вокалу С. Козловської, теорії музики — С. Людкевича) і Львівській консерваторії (1922—1926, клас Чеслава Заремби). Дебютувала в серпні 1926 р. у заголовній ролі «Сільви» Кальмана на сцені Львівської опери. Була солісткою Поморського оперного театру в Торуні (1926—1929), варшавського театру «Олімпія» (1929—1930). Серед її оперних партій: Євдоксія («Дочка кардинала» Галеві), паж Оскар («Бал-маскарад» Верді), Мімі («Богема» Пуччіні), Маргарита («Фауст» Гуно), Тамара («Демон» Рубінштейна), Марженка («Продана наречена» Сметани); оперетковї —

Сільва, Юлічка і Федора в творах І. Кальмана «Сільва», «Циганський барон» і «Принцеса цирку»; Єва і Ганда у «Еві» і «Розведеній» Ф. Легара. З Поморським театром виступала на гастролях у Бидгоші, Грундзьондзу, Лодзі, Познані. Про перший дебют у Поморській опері у вересні 1926 р. відомий польський комозитор С. Нев'ядомський писав, що «партію Євдоксії співала срібнозолота дебютантка Марія Сабат-Свірська, співачка з прекрасним голосом, подаюча великі надії у вокальному мистецтві».

У 1930—1939 рр. Сабат-Свірська виступає у Львові як камерна співачка, за винятком участі в партії Оксани у виставі «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, здійсненою силою українських оперних співаків (1936).

Концертна діяльність співачки почалася у 1912—1914 рр. у Бучачі, Стрию, Львові.

У 1921—1941 рр. вона брала участь як солістка у Шевченківських вечорах, часто у складі хорів «Боян», «Бандурист», «Сурма». Її вокальна Шевченкіяна дуже багата, зокрема твори на слова поета «Ой, одна я одна», «Садок вишневий», «По діброві вітер виє», «Ой пішла я у яр», «Навгороді коло броду», «Ой, стрічечка до стрічечки», «У перетику ходила», «Якби мені черевички», «Якби мені, мамо, намисто», Лисенка; «Ой люлі, люлі, моя дитино» Барвінського; «Ой, три шляхи» Степового; «І золотої, й дорогої» Січинського та інші. У рецензії «Концерт «Львівського Бояна» (Діло.— 1926.— № 115) С. Людкевич писав: «На концерті виступила й відома співачка п. Сабат-Свірська, учениця проф. Заремби, і зробила відспіванням двох пісень Степового якнайкраще враження як під оглядом голосовим, так і під оглядом артистичного виконання. Свірська може вважатися нині одною з кращих наших нечисленних концертних сил».

Камерні концерти в 30—40-х рр. у Львові, Станіславові, Самборі, Тернополі Сабат-Свірська проводила тематично як своєрідні музичні лекторії, інколи з участю співаків М. Голинського, М. Дуди, І. Романовського, або читця художнього слова Лесі Кривицької. Серед них: «Концерт інтимної музики», «Стародавні галицькі народні пісні та романси», «Вечір творів О. Нижанківського», «Концерт оперних арій», «Композиторський вечір творів В. Барвінського», «Твори сучасних львівських композиторів» (Людкевича, Барвінського, Н. Нижанківського), «Вечір творів Н. Нижанківського», «Концерт пісень О. Бобикевича». У 1938 р. дала 18 концертів для шкіл Львова на тему «Польська пісня кін. 19—поч. 20 століть» (Монюшка, Невядомського, Карловича та ін.) за участю симфонічного оркестру консерваторії Адама Солтиса. Брала участь у ювілейних святах: 50-річчя феміністичного руху (1934), 100-річчя «Русалки Дністрової» (1937), 30-літтю композиторської праці В. Барвінського (1938), 20-річчя з дня смерті О. Нижанківського (1939). Одна з перших у 1936 р. добилася концертів української пісні та відзначення традиційних Шевченківських дат по львівському радіо. Вона ввела у свої концерти романси композиторів Наддніпрянщини — Косенка, Степового, Лятошинського, Стеценка. Акомпанував співачці переважно Нестор Нижанківський. У її репертуарі були твори Брамса, Шуберта, Шумана, Шопена, Падеревського, Галля, Рубінштейна, Чайковського; арії з опер: «Травіата», «Аїди», «Тоска», «Кармен».

З 1932 р. у Львові працювала естрадна група «Богема», очолювана композиторами і піаністами В. Балтаровичем і Н. Нижанківським. У ній активну участь брала Сабат-Свірська. З 1939 р. вона працювала солісткою львів-

ського радіо з співаком Мирославом Старицьким, композиторами Євгеном Козаком та Нестором Нижанківським. Виступала у концерті з нагоди відкриття Львівського університету та ювілею М. Лисенка (1940, 1942). У цей час вона співпрацює з донькою М. Лисенка Мар'яною Миколаївною над інтерпретацією вокальних творів її батька на слова Т. Шевченка. Працювала педагогом вокалу у музичних училищах Львова (1944—1950) та Рівного (1951—1967). Врятувала колекцію нот творів В. Барвінського і передала їх автору 1958 р.

Твори: спогади — Три зустрічі // Соломія Крушельницька.— К., 1978.— Том І.— С. 167—172; Олександр Мишуга (рук., 5 арк., 1969 р. Архів автора); Нестор Нижанківський (рук., 1968, зберігаються у Ю. Булки, Львів).

Бібл.: Автобіографія М. Сабат-Свірської (Рук., 1970 р., архів автора); Вечір творів О. Нижанківського // Діло.— 1934.— № 140; Людкевич С. 20-ліття смерті О. Нижанківського // Діло.— 1939.— 24.V; Барвінський В. Вечір української пісні // Українська музика.— 1937.— № 3; Булка Ю. Нестор Нижанківський.— К., 1972.— С. 12—13; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 443, 455, 456, 494; Лисенко І. Сабат-Свірська М. // УРЕ.— К., 1983.— Т. 9.— С. 537.

САДОВСЬКИЙ Володимир (псевд. Домет; нар. 18 серпня 1865, с. Довжанка, тепер Тернопільського р-ну, Терноп. обл.— пом. 1940, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — диригент, музичний критик, священик. Його небіж — скрипаль і педагог І чверті XX ст. Омелян Садовський. 1887 р. закінчив Тернопільську гімназію, а в 1887—1891 рр. навчався у Львівській духовній семінарії, де здобув знання з музики та практику диригування. Священик і диригент хорів у Городку коло Львова (1891—1892), у Завалові на Бережанщині (1892—1899), Збаражі (1892—1894), а з квітня 1894 до 1901-го — хору української церкви Святої Варвари у Відні; згодом військовий капелан у Перемишлі (до 1914 р.); з 1935-го проживав у Львові.

З юних років товаришував із Д. Січинським та С. Крушельницькою. Співав на концертах у Тернополі (1888, концерт присвячений М. Шашкевичу, дует з юною С. Крушельницькою з опери «Різдвяна ніч» Лисенка). У Львові в 1891—1893 рр. член «Артистичної комісії», «Львівського Бояна». Співак (тенор) артистичної концертної мандрівки студентів, очолюваної О. Нижанківським (1889, Броди-Золочів). Організатор і диригент концертної мандрівки молоді в 1890 р. (Перемишль-Самбір-Стрий-Станіславів-Копичинці-Коломия). Про ці мандрівки В. Садовський опублікував 1904 р. спогади «Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині».

У Відні підносить український хор до високого мистецького звучання, в 1899 р. перетворив його в капелу, яка давала і публічні концерти для інтелігенції та високих посадових чинів. Похвальні рецензії про хор писали віденські журнали «Frendenbłatt», «Muzikzejtung», «Reichpost» та ін. У репертуарі хору були складні твори Бортнянського, Березовського, Львова, Чайковського, Вербицького, Лисенка, колядки, Воскресні пісні, канти. Садовський робив обробки коляд, народних пісень для 4-голосного хору. В концертах цього хору брали участь співаки М. Менцинський, О. Носалевич, а також австрійці — солісти віденських театрів. 1898 р. у Відні В. Садовський отримав ступінь доктора богослов'я.

В. Садовський — учасник І з'їзду українських музик у Перемишлі (1902), ювілейного фестивалю до 100-річчя українського хору в Перемишлі (Львів, 1929), ювілейних святкувань М. Лисенка у Львові (1903), один

з організаторів і плідний автор таких видань, як «Ілюстрований музичний календар» (1904—1907) та «Артистичний вісник» (1905). З 1903 р. виступав як муз. критик. Свої статті та рецензії підписував псевдонімом «Домет». В останні роки життя працював над тлумачним словником старослов'янської мови. Зібрав велику нотномузикальну бібліотеку.

Твори: Статті з історії музичного життя та музикознавчі праці // О критичнім музичнім осуді та конечності його виобразування (Короткий начерк після державного екзамену, Перемишль, 1902); Відчування красок та природна характеристичність родів тонів (1904); Взаємини між церковною піснею, та руським (українським) народом (1904); Русько-українські духовні композитори (Ведель, Березовський, Бортнянський, Турчанінов, 1904), Микола Лисенко (1903); Йосип Кишакевич (1904); Мішаний хор при церкві Святої Варвари у Відні (1904); Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині (1903) — всі опубліковані в Ілюстрованім музичнім календарі — Львів, 1904 р.; Гектор Берліоз про хор придворної капели в Петербурзі та Бортнянського // Артистичний вісник.— 1905.— С. 54—55; Корнило Устиянович (рукопис) // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 2, спр. 224.

Рецензії: Перший концерт у честь М. Лисенка у Львові // Діло.— 1903.— № 265; Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900—1905) // Артистичний вісник.— 1905.— № 1.— С. 5—6; № 2—3.— С. 21—23; № 4.— С. 40—41 (співавтор С. Людкевич); Рефлекси з приводу одного концерту // Діло.— 1907.— № 10; Концерт М. Менцинського // Діло.— 1912.— 6.VI; Концерт «Бандуриста» // Діло.— 1912.— № 113; Концерт Ол. Носалевича в Перемишлі // Діло.— 1913.— № 206; З концертної салі // Діло.— 1924.— № 89.

Бібл.: Автобіографічні нотатки В. Садовського // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 2, спр. 123; Листи В. Садовського до К. Студинського // ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 380, арк. 1—29 (1904—1930 рр.) та В. Левицького // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 249, арк. 1—9); Каталог студентів теології // ДАЛО, ф. 26, оп. 16, спр. 1062.— С. 233; Лист В. Садовського до С. Крушельницької // ІЛІІ АН України, ВР, ф. 143; Обробки народних пісень в 1904 р. // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 2, спр. 98; Шематизм Перемишльської єпархії (1906).

СЕМЕНІВ Олександр (нар. 1888, Харківщина— пом. у 1930-х) — камерний співак (ліричний тенор) та хоровий диригент. Навчався співу в Харкові у Григорія Алчевського. Переслідуваний російським царизмом, Семенів емігрував 1906 р. до Галичини. Деякий час працював у Львові в страховому товаристві «Дністер». Брав участь у концертах, аматорському театрі «Українського студентського союзу» (поставив 1909 р. виставу «Євреї» Є. Чирикова). У 1910—1913 рр. навчається у Міланській консерваторії (клас вокалу Дулль Фюме і Джакомо Беллюція) за посередництвом С. Крушельницької та допомоги громадськості.

З Італії Семенів приїздив до Львова, де в 1910—1914 рр. брав участь у Шевченківських вечорах «Бояна», у концертах пам'яті М. Лисенка, молодих співаків. Провів з С. Людкевичем концертне турне по Львівщині. У його репертуарі арії з опер Пуччіні, Леонкавалло, Тості, солоспіви «Мені однаково», «За думою дума», «Огні горять» Лисенка, «Ой гляну я подивлюся» Волошина; народні пісні.

Про О. Семеніва італійський критик у газеті «La Tribune» писав (1913): «Голос дуже гарний, розкішний, рівний, а відтворення і розуміння твору дає повну запоруку до великої артистичної кар'єри». Критик М. Волошин у газеті «Діло» (1913, № 140) відзначав: «Семенів — тенор ліричний, голос металічний, дзвінкий, милий, зі звичайною теноровою скалею — набув через відповідну науку вже значної гнучкості і рівності середнього реєстру з низьким, а почасти і з високим реєстром... Вчорашній виступ О. Семеніва належить уважати вповні щасливим».

У 1914—1916 рр. Семенів співав в Італії, Швейцарії, Австрії. Згодом виступав перед військовополоненими з Наддніпрянщини у місті Зальцве-

делі коло Берліна. У рецензії професор Оскар Фляйшер у «Kreiz-Zeitung» (1918, № 129) писав: «Особливу розкіш дало нам виконання пісень п. О. Семенівим, котрого знаменитий повнозвучний голос вилився у чудовій чистоті при співі пісень Лисенка та котрий подав нам українські пісні в їх повнім чарі».

У Зальцведелі Семенів заснував з полонених український хор, який співав твори Лисенка, Ніщинського, Людкевича, Стеценка, псалми Бортнянського. Поставив у Берліні «Тараса Бульбу» і «Вечорниці». Згодом Семенів працював у Австрії, де, напевно, і помер.

Бібл.: Концерти Львівського Бояна // Діло.— 1909.— № 243; Ж а л о б а О. Концерт О. Семеніва // Ілюстрована Україна.— 1913.— № 15.— С. 5; Концерт у Львові // Діло.— 1913.— № 133; Концерт О. Семеніва // Діло.— 1913.— № 138; В о л о ш и н М. З театру і музики // Діло.— 1913.— № 140; Концерт у Львові // Діло.— 1914.— № 161; З а л е с ь к и й О. Один із жерців української пісні // Світ.— 1919.— № 3.— С. 4; Лист О. Семеніва до «Бесіди» у Львові (1910) // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 90, с. 40.

СЕРСАВІЙ Вікентій (нар. 1802, с. Каніца бл. Брно, Чехія — пом. 12 травня 1853, Перемишль) — диригент, педагог, композитор. За походженням чех. Музичну освіту здобув у Брно; в театрі співав у хорі (бас). 19 січня 1830 р. прибув до Перемишля на посаду диригента кафедрального хору на запрошення А. Нанке. Працював учителем музики Дяковчительської школи у Перемишлі, де вів «початковий курс» («вищий» провадив А. Нанке). У репертуарі кафедрального хору були твори Бортнянського, Березовського, Нанке, а також австрійських і німецьких композиторів. З метою збагачення репертуару В. Серсавій робив різноманітні хорові аранжировки та створював власні оригінальні композиції. Деякий час вчителював у гімназії (спів і музика, німецька мова), керував гімназіяльним хором.

Твори: Алилуя, для міш. хору (опублікував І. Кипріян, Львів).

Бібл.: В е р б и ц ь к и й М. О пінію музикальном // Галичанин.— 1863.— Кн. 1, Вип. 2.— С. 136—141; О розвою і упадку руського співу в Перемишлі // Зоря.— 1883.— № 15.— С. 252; Б а ж а н с ь к и й П. Історія руського церковного пінія.— Львів, 1890.— С. 67, 70; Л и с ь к о З. Перша укр. муз. школа в Галичині // Життя і знання.— 1934.— № 6; К у д р и к Б. Огляд історії укр. церковної музики.— Львів, 1937.— С. 109—124.

СИНЕНЬКА-ІВАНИЦЬКА Іванна (нар. 24 липня 1897, с. Чорнокінці Великі, тепер Чорнокінці Чортківського р-ну Терноп. обл.— пом. 28 серпня 1988, Мюнхен, Німеччина) — оперна та камерна співачка (ліричне сопрано м'якого тембру). Закінчила учительську семінарію (1921). Вокальну освіту здобула у Празькій консерваторії (1922—1926, клас Д. Брамбергової). Виконавська майстерність відзначалась тонкістю мелодійного виразу, першокласною дикцією і драматичним талантом. Її голос широкого діапазону з м'якими ліричними низами, добре вирівняною серединою і дзвінкими металічними верхами.

Вперше заявила про себе як камерна співачка в юності у хорі Ол. Кошиця (1920) та концертах у Львові (1921), Празі (1926).

Працювала солісткою Українського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді (1927—1929, 1932—1933). Дебютувала в партії Катерини в одноіменній опері М. Аркаса; там же співала партії — Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Наталки («Наталка Полтавка» Лисенка), Марженки («Продана наречена» Сметани), Русалки («Русалка» Дворжака), Віолетти і Леонори («Травіата» і «Сила долі» Верді), Батерфляй («Ма-

дам Батерфляй» Пуччіні), Недди («Паяци» Леонковалло), Андрієни («Андрієна Лекуврер» Чілеа), Ірис («Ірис» Масканьї); в оперетах — «Циганський барон» Й. Штрауса, «Весела вдова» Ф. Легара, «Жриця вогню» Валентинова, «Нянька» Оффенбаха, «Пошились у дурні» Кропивницького та ін.

Восени 1929 і навесні 1930 рр. Синенька-Іваницька здійснила концертне турне по містах Галичини і Буковини.

У дрогобицькому журналі «Боян» (1930, № 2) С. Людкевич писав про концерт Синенько-Іваницької у Львові: «Хоч як різнородна програма, була вона виконана бездоганно, взірцево і в стилю, що годі собі щось кращого бажати. М'якого, шовкового тембру, а при тім дзвінкий голосовий матеріал, вирівняний у всіх регістрах, природно шляхетна лінія у динаміці і модуляції, дискретна, а проте інтенсивна і виразна, майже сценічна інтерпретація, непорочна дикція і фразування,— усе те разом із симпатичною апарацією складалося на рідко подибувану цілість».

Синенька-Іваницька змагала до праці на великій оперній сцені. Тому виїхала до Мілана для поглиблення вокальних студій, де в 1930—1931 рр. навчалась у приватній школі Каліни де Рівальті, солістки Ла Скала. Повернувшись, вона дебютувала на сцені львівської Опери. Згодом, у 1937 році, її запрошують до румунської опери в Бухаресті, але з умовою зміни прізвища на «Йванеску», на що артистка не погодилася. Вона знову працювала в Ужгородському театрі, водночас дає концерти на Закарпатті, Буковині, у Галичині і Чехословаччині.

Критик чернівецької газети «Der Tag» (1932, травень) сказав про свої враження: «Синенька-Іваницька має сопрано рідкої чистоти і великої теплоти, яка дуже приємно бренить на всьому діапазоні від ніжного піано до найсильнішого фортіссімо».

У 1933 співачка залишає Ужгородський театр і понад півтора десятка років віддає концертній діяльності. З Нестором Нижанківським як акомпаніатором проводить концертне турне у Львові, Дрогобичі, Станіславові, Снятині, Коломиї, Стрию, Рогатині, Чернівцях. У 1934—1938 рр. вона була піонером популяризації української пісні по радіо Праги, Львова, Відня.

З 1937 р. співачка проводила концертні подорожі по містах Чехословаччини, Австрії, Німеччини, Франції. У її репертуарі були тоді твори Россіні, Бойто, Дебюссі, Бетговена, Пуччіні, Каталані, Чайковського, українських композиторів — «Колискова», «Ой люлі, люлі, моя дитино» Барвінського, «Тайна», «Піду від вас» Людкевича, «Жита» Н. Нижанківського, «Бабине літо» Січинського, «Ні, не співай пісень веселих» Степового, «Як на небі зірочки» Косенка, народні пісні.

Уже в похилому віці І. Синенька-Іваницька записала на дві платівки.

Дискографія: «Вечірня пісня» Стеценка, «Айстри» Лисенка, «Бабине літо» Січинського; «Прийди», «Жита» і «Засумуй, трембіто» Н. Нижанківського; «Ой ходить сон», «По садочку ходжу», «Там на горі», «Вийшли в поле косарі» Барвінського; «Ой співаночки мої», «Тайна», «Подайте вісточку» Людкевича; «Ой у полі», «Все щиголь гадає» Лятошинського; «Сирітка», «Її душа» Лопатинського; «Ой не співай пісень веселих», «Зимою» Степового; «Цвітка дрібная» Матюка.

Бібл.: Карбулицький І. Виступи п-і Іванни з Синеньких-Іваницької на Буковині // Діло.— 1929.— 30.XI.; Виступи співачки Іванни Синенької-Іваницької // Нова хата.— Львів, 1939.— № 3.— С. 5; Людкевич С. Концерт співачки І. Синенької-Іваницької // Боян.— 1930.— № 2; Барвінський В. Розмова з п. Синенькою-Іваницькою // Новий час.— 1931.— № 112; Українсько-литовський вечір у Празі // Діло.— 1934.— № 46; Шевченкове свято у Празі // Діло.— 1934.— № 53; У Празькому радіо співатиме Синенька-Іваницька // Діло.—

1934.— № 54; Лисько З. Концерт Ів. Синенької-Іваницької // Діло.— 1935.— № 52; Приймова І. Вечір пісень Синенької-Іваницької // Діло.— 1935.— № 74; Вечір пісень та оперових арій // Діло.— 1935.— № 69; Барвінський В. Іванна Синенька-Іваницька // Новий час.— 1935.— № 67; Концерт по радіо Іванни Синенької-Іваницької // Діло.— 1938.— № 210; Білокінь С. І збільшила славу // Культура і життя.— 1992.— № 46.

СІЯК Марія (нар. 15 червня 1880, с. Ляшки Муровані, тепер Муроване Пустомитівського р-ну Львів. обл.— пом. бл. 1940-р (?), м. Богота, Колумбія) — оперна співачка (драматичне сопрано). Навчалася гри на фортепіано у Львові. 1898 р. закінчила Міланську консерваторію (клас вокалу) і дебютувала у партії Джоконди («Джоконда» Панк'єлі) на сцені театру Ла Скала. Про цей дебют писала міланська «Il Corriere dei Teatri» (15.VIII. 1899), відзначивши «пишний голос (сопрано драматичне) та знамениті прикмети сценічні».

Працювала солісткою оперних театрів Неаполя (1899—1903) та інших міст Італії, Барселони (1906—1911), Женеви, Боготи. Серед партій співачки — Віолетта («Травіата» Верді), Адіна («Любовний напиток» Доніцетті), Норма («Норма» Белліні), Лейла («Шукачі перлин» Бізе), Манон Леско («Манон» Массне), Ельза і Єлизавета («Лоенгрін» і «Тангейзер» Вагнера), Рахіль («Дочка кардинала» Галеві) та інші. На сцені виступала до 1924 р. У 1907 р. одружилася у Барселоні з колумбійським дипломатом і носила прізвище Сіяк-Шіппер.

У 1899—1907 рр. М. Сіяк виступила на концертах у Галичині. На концерті «Львівського Бояна» 17 листопада 1899 р. (диригенти С. Федак і С. Людкевич) вона співала «Розвійтеся з вітром» і «Не забудь юних днів» Лисенка, арії з «Норми» Белліні. Тоді ж газета «Діло» (1899 № 250) відзначала: «Молода артистка володіє великим драматичним, сильним і звучним голосом, що добре вишколений». У 1907 р. знову дала концерти у Львові, Перемишлі, Сокалі з піаністом Я. Ярославенком (романси Лисенка, О. Нижанківського, Ярославенка, Галя, Нев'ядомського, Бусса, Вольфа, Гріга; арії з опер її репертуару).

У рецензії на цей концерт М. Волошин писав: «Артистка має феноменально великий, чистий, повний, металічний голос, якого давно не чув Львів. Інтонація чиста, з найвищими позиціями...»

На концертах М. Сіяк в Італії та Іспанії акомпанувала її сестра, піаністка Стефанія Сіяк — учениця Міланської і Барселонської консерваторій.

Бібл.: З світу артистичного // Діло.— 1899.— № 217; Товариство Львівський Боян // Діло.— 1899.— № 244; Дещо про концерт Львівського Бояна // Діло.— 1899.— № 250—251; Я[рослав] В[інцковський] В справі концерту п-ни Марії Сіяк // Діло.— 1907.— № 99; Волошин М. Концерт нашої землячки, артистки-співачки Марії Сіяк // Діло.— 1907.— № 101; Вінчання п-ни Стефанії Сіяківни // Діло.— 1910.— № 211.

СОЛОГУБ-БОККОНІ Ірина (нар. 24 травня 1884, с. Неслухів, тепер Кам'янко-Бузького р-ну Львів. обл.— пом. 1972, Мілан) — оперна та камерна співачка (сопрано). Закінчила Львівську консерваторію (1905, клас В. Висоцького), удосконалювала спів в О. Мишуги, у співочій школі Аркель у Мілані. Дебютувала 1905 р. у львівській Опері. Працювала в театрах Італії—Генуї (театр «Полі-теама», 1906—1907), Брешії (1908), Венеції і Пістуї (1911—1914), у Варшавській (1908—1910) та Познанській операх. Вийшла заміж за багатого італійського промисловця Аттіло Бокконі і на його вимогу у 1923 р. залишила сцену. Дружила з Ол. Мишугою.

Серед партій співачки — Галька («Галька» Монюшка), Батерфляй і Тоска («Мадам Батерфляй» і «Тоска» Пуччіні), Аїда («Аїда» Верді), Лорелея («Лорелея» Каталані), Євдоксія («Дочка кардинала» Галеві) та ін.

Львівська газета «Діло» друкувала рецензії з італійської преси на виступи І. Сологуб; за 14 вересня 1911 р. там сказано: «Критика підносить з найбільшим визнанням великі прикмети її гри і співу. Панну Сологуб,— пише співробітник «Il Gazetino» (Венеція),— коли б чужосторонне називсько не вказувало її українського походження, можна б уважати за питому італійку, так багато сили і пристрасті в її грі і співі. Виступ п. Сологуб в опері Каталані «Лорелея», де виконувала головну роль, був, за «Il Risveglio», правдивим тріумфом. Її теплий, м'який голос одушевляв усіх. Ясна і шляхетна дикція, повна виразу і сили гра,— все те дає їй право стати в ряді першорядних співацьких сил нинішнього дня...»

А ось що пише «Il Popolo Pistoiese» з нагоди виступу нашої землячки в партії Аїди: «Артистка здобула цілковиту перемогу. І в грі її, і в співі була і лірика глибока, і велика сила пристрасті. У 2-гій дії голос Аїди чарував і вибився понад оркестру і всіх співаків. А відспівана в 3 дії арія «О Вітчизно моя кохана» мала в собі стільки ніжного почуття і краси, що всю публіку просто очарувала».

Відома І. Сологуб і як камерна співачка на Шевченківських концертах «Львівського Бояна» (1901, 1908), на вечорі пам'яті М. Шашкевича у Кам'янці Буській (1900), у Відні, у містах Італії. О. Мишуга як учитель співу передав І. Сологуб свою глибоку інтерпретацію у виконанні творів М. Лисенка на слова Т. Шевченка. У концертному репертуарі співачки, крім арій з опер, були солоспіви «Ой одна, я одна», «На городі коло броду», «Якби мені черевички», «Коли розлучаються двоє» М. Лисенка, «Нащо мені чорні брови» В. Заремби, «Цвітка дрібненька» В. Матюка, «Не видавай мене замуж» О. Нижанківського, «До пісні» Ганінчака; жартівливі народні пісні. На зарубіжних концертах співала українською, польською, німецькою та італійською мовами.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Діло.— 1900.— № 151, 155, 157; 1901.— № 136; 1906.— № 258; 1907.— № 190; Волошин М. З Львівського Бояна // Діло.— 1908.— № 96; Деркач І. Видатний співак О. Мишуга.— Львів, 1964.— С. 21—22; Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи.— К., 1971.— С. 78, 559, 575, 580—581, 624, 634—635, 716—717, 726.

СТАДНИКОВА Софія (нар. 13 вересня 1888, Тернопіль — пом. 21 вересня 1959, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — оперна і камерна співачка (ліричне сопрано) та драматична артистка. Дочка українських артистів Андрія та Елеонори Стечинських, дружина театрального діяча Йосипа Стадника, мати артистів Яреми, Стефи і Софії Стадників. Навчалася в жіночому інституті у Яворові, вокальну освіту здобула в Києві (1915—1917) у Олександри Муравйової. Працювала солісткою та драматичною артисткою в Театрі товариства «Українська бесіда» у Львові (1901—1913, 1921—1924), «Українському театрі зі Львова» Й. Стадника (1913—1914), театрі М. Садовського у Києві (1915—1918), у різних західноукраїнських трупах, очолюваних Й. Стадником, Я. Стадником, В. Коссаком; в театрі ім. Тобілевича (1930—1939, посезонно), Львівському драмтеатрі ім. Л. Українки (1939—1941).

Першими вчителями Стадникової були диригент-педагог М. Коссак та режисер Й. Стадник. Вона дебютувала в 1903—1904 рр. як дівчина Марія у «Відьмі» та Наталка в «Наталці Полтавці» Лисенка. Згодом співала в опе-

ретах «Циганському бароні» (Саффі), «Трійці гультяїв» (Людвися), «Циганському коханні» (Зоріка), «Вію» (Панночка), «Чорноморці» (Маруся). У 1907—1913 рр. співала партії: Катерини («Катерина» Аркаса), Одарки («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Марженки («Продана наречена» Сметани), Гальки («Галька» Монюшка), Мерседес («Кармен» Бізе), Зібля («Фауст» Гуно). Майстерне виконання Стадниковою та І. Рубчаком партії Одарки і Карася в «Запорожці за Дунаєм» стало своєрідним еталоном музичного і артистичного виконання у західноукраїнському театрі аж до 1940 року. Виставою за їх участю часто відкривали нові сезони або гастролі. Чимале навантаження несла Стадникова у нових прем'єрах музичних вистав 20—30-х років, як «Відьма» Ярославенка, «Баядерка» Кальмана, «Весела вдова» Легара, «Летюча миша» Штрауса, «Пепіна» Штольца та інші.

Починаючи з 1912 р., брала участь у концертах. В її репертуарі «Ой, одна я, одна», «Айстри» Лисенка, «Вечір» Стеценка, «Ой ти, дівчино» Воробкевича, «Вечірня пісня» і «Плавай, плавай, лебедонько» Стеценка, «Вечерок у хаті» Барвінського, «Сирітка» Людкевича, «Якби мені, мамо» Ярославенка, «Ти любчику, за горою» О. Нижанківського, арії з опер свого репертуару. Досить часто співала з Рубчаком дотепні дуети Одарки і Карася із «Запорожця за Дунаєм».

Василь Василько у книжці «Микола Садовський і його театр» (К., 1962, с. 189) згадував: «Стадникова мала хороший голос — ліричне сопрано..., виступала на естраді зі співами західноукраїнських (лемківських) пісень та романсів. Глибокий ліризм, музичність, почуття міри давали актрисі можливість знаходити у цих вокальних мініатюрах багато різних фарб, відтинків, психологічних нюансів, виконувала пісні з особливою поетичністю і благородством».

Стадникова брала участь в естрадних театрах «Веселий жарт» у Києві (1915—1916) та в 30-х роках — у західноукраїнських «Цвіркун» і «Криве дзеркало», в яких вона співала жартівливі народні пісні; грала в сценках з оперет.

Дискографія: народні пісні «Ой, знати, знати, кого кохати», «Ой, вишеньки, черешеньки» (Фірма «Фаворит-рекорд», запис у Львові, виготовлено у м. Лінден. 1913—1914).

Твори: Вона причарувала нас // Соломія Крушельницька. Спогади.— К., 1978.— Т. 1.— С. 111—112; Спогади — «На службі в галицької Мельпомени» // Жовтень.— 1989.— № 3.— С. 80—86.

Бібл.: Волошин М. З театру: [«Троянда Стамбула»] // Громадський вісник.— 1923.— № 30; Рудницький М. Імпровізована роль артистки // Діло.— 1929.— № 37; Ювілей артистки Стадникової // Пролетарська правда.— 1929.— № 28; Софія Стадникова. Некролог // Вільна Україна.— 1959.— 23.IX; Рудницький М. В наймах у Мельпомени.— К., 1963.— С. 240—246; Укр. драматичний театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 376, 378, 416, 418, 420, 427, 430, 433; Матеріали, афіші, рецензії // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52, 86, 99, 101, 140.

СТАРИЦЬКИЙ Мирослав (псевд. **СКАЛА-СТАРИЦЬКИЙ**, Міре Скала — від назви рідного міста; нар. 13 червня 1909, Скала, тепер Скала-Подільська Борщівського р-ну Терноп. обл.— пом. 22 лютого 1969, Париж) — оперний та камерний співак (тенор). Чоловік співачки Євгенії Ласовської. Підлітком співав у хорі свого батька Григорія Старицького (хор був успадкований від диригента Модеста Левицького). Вся родина була співуча: брала участь у хорі. Небіж М. Старицького — Богдан Старицький — є диригентом студентського хору Львівського сільськогосподарського інституту.

М. Старицький закінчив Станіславівську гімназію (1929), навчався вокалу у Вищім музичнім інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас Л. Улуханової). На інститутській сцені дебютував (1938) в партії молодого Фауста.

У 1933—1934 рр. був солістом пересувного Українського театру ім. І. Тобілевича (диригент Яр. Барнич). Працював з 1935 р. у трупі Йосипа Стадника (гастролював по Прикарпатті, Тернопільщині), співав у виставах «Запорожець за Дунаєм» (Андрія), у «Наталці Полтавці» (Петро), головні партії в оперетах «Весела вдова», «Циганський барон», «Корневільські дзвони». У 1939—1941 рр. соліст Львівського радіо; у 1941—1942 рр. соліст львівської Опери, де виконав партії Рудольфа («Богема» Пуччіні), Вертера («Вертер» Масне), Андрія («Запорожець за Дунаєм»), Пінкертона («Мадам Батерфляй»), Барінкая («Циганський барон»). У 1942 р. склав екзамен на оперного співака у Віденській музичній академії і почав працювати в тому ж місті. У 1943—1944 рр. він перший тенор у «Пфальцопері» міста Кайзерсляутерна (Німеччина), де з великим успіхом співав партії Рудольфа («Богема»), Кавалера де Гріє («Манон»), Герцога («Ріголетто»), Альфреда («Травіата»), Гальваро («Сила долі»), Керманича корабля («Летючий Голландець»), Георга («Якубінер»). З Кайзерсляутерна співак виїздив на гастролі до Лейпціга, Праги, Брно та інших міст.

Старицький співав у 30-ти оперних театрах 15-ти країн Європи, Америки і Африки. Був провідним солістом театрів — «Фольксопери» у Відні (1945—1947, тоді ж гастролював у Зальцбурзі, Лінці, Інсбруці, Бремені та ін.); в Мадріді і Барселоні (1947—1949), у Паризькій «Опер-комік» (1949—1952, 1957—1968), в Брюсельському «Ля Моне» (1953—1955—1966) та інших, де співав партії Каварадоссі («Тоска»), Пінкертона («Мадам Батерфляй»), Герцога («Ріголетто»), Надіра («Шукачі перлів»), Вертера («Вертер»).

Серед його партій ще були — Левко і Самозванець («Сорочинський ярмарок» і «Борис Годунов» Мусоргського), Індійський гість («Садко» Римського-Корсакова), Фауст («Фауст» Гуно), Шеньє («Андре Шеньє» Джордано), Альваро («Сила долі» Верді).

Наділений гарною зовнішністю і приємного тембру тенором, Старицький мав успіх в образах коханців — Ромео («Ромео і Джульєта»), Надіра («Шукачі перлів»), де Гріє («Манон»), Туріду («Сільська честь»), Онєгіна («Євгеній Онєгін»).

Поряд з оперною сценою Старицький постійно виступав на концертах: у Львові (1938—1941), Відні, Зальцбурзі, Бремені, Інсбруці (1945—1949). Відомі його концертні турне у Франції (1947), США, Франції, Алжірі, Тунісі, Марокко (1955), а згодом чотиримісячне турне у США (Нью-Йорк, Детройт, Філадельфія, Клівленд, Чікаго) і Канаді (Оттава, Торонто, Монреаль, Гамільтон, Вінніпег, Саскачеван). Високу оцінку таланту співака дала тоді газета «Нью-Йорк таймс», а критик М. Фоменко в американській газеті «Свобода» писав: «Мирослав Скала-Старицький — це обдарований і висококультурний митець. Його фахова співоча зброя: подиву гідне дихання, вирівняний у всіх регістрах вокал, високе мистецтво філіровки, меццо-воче й дикція — першорядні. І все це базується на чарівному бельканто мужнього, золотого тембру з незвичайно високими, легкими й блискучими верхами». Старицький виступав по канадському (1957—1961) та паризькому (1947) телебаченні. Співав на семи мовах романси народів світу, арії з опер, твори Лисенка, Стеценка, Степового, Січинського, Матюка,

Хор Тернопільського «Бояна». 1929 р.

Сидять (зліва направо): Ганна Алексевич, Софія Топольницька, Стефанія Безкоровайна, Василь Безкоровайний (диригент), Іван Топольницький (голова Тернопільської «Бесіди»), Марія Гірняк, невідома, Ірина Леньова

Учасники і виконавці святкового концерту, присвяченого 100-й річниці від дня народження Миколи Лисенка. Львів, 1942 р.

Сидять (зліва направо): Ірина Туркевич-Мартинець, Маріанна Лисенко (донька композитора), Василь Барвінський, Марія Сабат-Свірська

Людкевича, Кос-Анатольського, Гнатишина та народні пісні. Активну участь брав у Шевченківських та інших концертах у Львові (1939), Відні (1946—1947, з хором Андрія Гнатишина), в 1961—1964 рр.— у Вінніпезі, Лос-Анджелесі, Лондоні, Парижі, на яких співав твори українських композиторів на слова поета. У 1962 р. дав великі концерти у Лондоні та Парижі з нагоди ювілею М. Лисенка.

Критик П'єр Даркен висловився у паризькому журналі «Опера»: «Ось нарешті справжній тенор Міре Скаля. Його повний теплий голос, його стиль та інтерпретація ставлять його в ряд найкращих представників бельканто». А віденський проф. Руфф у газеті «Neue Österreich» відзначав, що його «джерельно свіжий» голос звучить досконало у всіх регістрах; знаменита техніка віддиху, велика легкість, з якою він бере найвищі ноти, рідко подибувана свобода орудування «меццо-воче» і «піаніссімо», дають у сумі вершину мистецького співу». У газетах та журналах європейських столиць були численні рецензії на виступи співака. Окремі з них мали визначальні заголовки «Тріумф Міро Скали в опері «Богема», «Король співаків» — Міро Скала», «Нова зоря на співочому небосхилі».

З 1963 р. Старицький провадив у Парижі власну музично-драматичну школу, в якій виховав здібних співачок-українців Одарку Андріїшин, Уляну Чайківську, Ларису Вітошинську.

Дискографія: «Пісня матері» І. Соневицького; арії з опер: «Вертер», «Фауст», «Ромео», «Сила долі», «Ловці перлів», «Андре Шеньє»; Андрія («Тарас Бульба» Лисенка); солоспіви: «І золотої, і дорогої» на сл. Шевченка та «Розжалобилася душа» Д. Січинського, «Серенада» І. Соневицького, сл. М. Вороного.

У Монреалі в англійській фірмі «Лондон-Рекорде» записав 30 українських пісень.

Бібл.: Савицький Р. Шкільні імпрези // Укр. музика.— 1938.— № 7—8.— С. 141; Перша радіова авдієнція Старицького // Діло.— 1939.— № 8; Михальчишин Я. На оперних сценах світу // Наше слово.— Варшава, 1982.— № 29; Вітошинська Л. Лаври Міро Скали // Музика.— 1992.— № 6.— С. 22—23; Матеріали про театральну діяльність // ДАТО, ф. 231, оп. 1, спр. 2386.— С. 60.

ТЕРЛЕЦЬКИЙ Омелян (нар. 2 грудня 1873, с. Крамарів Ярославського повіту, тепер Польща — пом. 13 лютого 1958, Львів) — педагог, диригент та історик. Закінчив філософський факультет Львівського університету (1897). Практичні основи диригування засвоїв від батька. Брат диригента і педагога музики у Львові Мар'яна Терлецького. Працював (1898—1912) учителем історії, музики і співів у Тернопільській реальній гімназії, де вів 4-голосий учнівський хор, який виступав на вечорах пам'яті Т. Шевченка та А. Міцкевича (1901—1904). Був одним з організаторів і диригентом хорового товариства «Тернопільський Боян» (1901—1912; там же другим диригентом, переважно інструментальних творів — І. Левицький). Мішаний хор «Бояна» щорічно влаштовував Шевченківські вечори, у репертуарі яких були: 12-й концерт Бортнянського, «Заповіт» Вербицького, «Лічу в неволі» Січинського, «Б'ють пороги», «Ой Дніпре мій, Дніпре» Лисенка, «Ой три шляхи» Топольницького, «На вічну пам'ять Котляревському» Кишакевича, фрагменти з опери «Купало» Вахнянина, твори Шумана, Монюшка, Чайковського.

Про концерт «Тернопільського Бояна» газета «Діло» (1901, 2.VII) відзначала: «Вишколений хор співав з одушевленням, тож природно, що ви-

кликав бурю заслужених оплесків. Знавці музики і любителі пісні, що були на концерті, висказують повне визнання хору. Заслуга в тім працьовитого диригента Терлецького, що не щадить свого труду і праці».

З хором «Бояна» проводив музичні вечорниці, новорічну Маланку, у 1904 р. концерт із творів М. Лисенка, у 1911 р. вечір пам'яті М. Шашкевича та ін. Солістами хору «Бояна» були запрошені співаки Г. Крушельницька, О. Парахоняк, також скрипалі, цитристи, піаністи. У 1909—1912 рр. вів при «Бояні» курси для диригентів сільських хорів, в 1912—1913 рр. він голова товариства тернопільської «Української бесіди». Учасник з'їзду хорів «Боянів» Галичини 1901 р. у Львові.

У 1913—1939 рр. працював учителем середніх шкіл Львова, продовжував вести хори. З 1922 р.— член Наукового товариства ім. Шевченка. У 1940—1941, 1946—1948 рр. був викладачем історії Львівського університету, з 1948 — науковий працівник Інституту суспільних наук АН України у Львові.

Твори: «Воскресни, Бояне!», для міш. хору, сл. Ю. Федьковича (1911).

Рецензії: Два музеї: (про виставку образотворчого мистецтва у Відні) // Подільський голос.— 1906.— 25.I, 1.II; З нагоди концерту у Теребовлі: [хору «Бандуриста» зі Львова] // Діло.— 1913.— 29—VII; В справі ювілейного концерту в честь Т. Шевченка у Львові // Діло.— 1914.— № 28.

Статті, підручники: Байронська мистецька школа (1912), Пластичне мистецтво й історія народів; підручник з теорії музичної грамоти «Музичний буквар» (1906 — усі рукописи у ЛНБ, ВР, фонд О. Терлецького, 115).

Бібл.: Звіт Тернопільської реальної школи.— Тернопіль, 1901; В 50-ті роковини смерті Т. Шевченка // Подільське слово.— 1911.— № 6 [було виконано твір О. Терлецького «Воскресни, Бояне!»]; Маркіянове свято // Подільське слово.— 1911.— № 18—19; Концерт в честь Шевченка // Подільське слово.— 1912.— № 12; Особисті архівні фонди відділу рукописів.— Львів, 1977.— С. 140—141; Медведик П. Тернопільський Боян // «Тернопіль».— Тернопіль, 1991.— № 4.

ТОПОЛЬНИЦЬКИЙ Генрик (крипт. Т. Г., нар. 7 липня 1869, Золочів, тепер Львів. обл.— пом. бл. 1920, мабуть, у Тернополі) — композитор і піаніст. У кінці 70-х переїжджає з родиною до Ходорова; у 1890—1899 батьки живуть у Лютовиськах на Прикарпатті (тут композитор написав деякі твори). Навчається у Стрийській та Львівській гімназіях. У 1891 р. закінчив юридичний факультет Львівського університету, водночас студіює музику у Львівській консерваторії. У 1896—1914 рр. він працює юристом у Тернополі. Був активним діячем хору «Львівського Бояна» (1891—1895), його акомпаніатором; для нього і писав свої твори. Остання згадка про композитора в Тернополі є у «Календарі на 1914» (Львів).

Міг він на початку війни 1914 р. переїхати до брата Володимира у Львів.

Твори: «Ой три шляхи» для чол. хору (1887, Львів, 1889, уперше виконана хором «VI муз. мандрівки» молоді т-ва «Академічне братство» п/к О. Нижанківського // Діло.— 1888.— № 166).

Кантата «Хустина» («У неділю не гуляла») для хору міш., чол. і соло (сопрано і тенор) з ф-но або оркестру (1891, видана 1906, Львів; вперше виконано хором «Бояна» 1895 р. у Львові і Стрию; солісти С. Крушельницька і М. Левицький, диригент О. Нижанківський).

«Перебендя», для міш. хору. (Львів, 1886); «В своїй хаті своя правда» (з «І мертвим, і живим»...), для міш. хору, 1892; Рук. // ЛНБ, ВР, ф. 163, спр. 124/5; «Закувала зозуленька», для хору (1898, вперше виконано на 25-річному ювілеї І. Франка у Львові // Діло.— 1898.— 14.X). Напевно, втрачений твір,— всі твори, названі вище, сл. Т. Шевченка; «Небесна сила» для чол. хору, на сл. В. Навроцького (1892) — виконано на концерті «Бояна» у Львові // Діло.— 1892.— № 271; «Де сріблолентний Сян пливе», для чол. хору з ф-но, сл. Гр. Цеглинського, 1896. Вперше виконувався на Шевченківському концерті у Львові // Діло.— 1896.— № 45; Рук. // ЛНБ, ВР, ф. 163, спр. 124/6.

«Обережно з вогнем» («Бердо») для чол. хору з ф-но, сл. В. Навроцького, 1901; Три фрагменти ліричні для хору в супроводі оркестру: «Квіти» на сл. П. Грабовського, «Гаївка» і «Козак іде», сл. Я. Щоголева [1901] // Діло.— 1901.— № 44.— Літогр. ЛНБ ВР, ф. 163, спр. 124/9; «Погоня», сл. М. Шашкевича (втрачений).

Обробки народних пісень: «В'язанка з народних пісень» для міш. хору («Ой і зрада, чорні брови», «І шумить, і гуде», «Мене лають», «Добре тії ляхи чинять»; 1892; вперше виконано 1892 р. хором «Львівського Бояна», солістка С. Крушельницька.

Переклади для чолов. складу: Воробкевича «Думи мої» та «Ой чого ти почорніло» на сл. Т. Шевченка — на міш. хори (Львів, 1900).

Критичні статті: Перегляд XIX століття для музичних русинів // Діло.— 1894.— № 223; Пару слів про стан музики русько-української // Діло (додаток).— 1900.— № 184. «Катерина», поема Т. Шевченка на соло, хори і оркестр // Діло.— 1901.— № 106 — рецензія на твір Й. Кишакевича.

Бібл.: Січинський Д. Роковини Шевченкові у Львові // 1895.— № 63, 64; Бережницький О. Наші музики // Артистичний вісник.— 1905.— № 9—10.— С. 124—131; Загайкевич М. Муз. життя Західної України... К., 1960.— С. 164—171, 187; Павлишин С. Топольницький Г. // Питання історії і теорії укр. музики.— Львів, 1960.— С. 30—37; Касперт А. Шевченко і музика.— К., 1964.— С. 31—32, 56—58, 175, 182, 327, 1400; Музична література УРСР. 1917—1965.— К., 1966.— С. 87, 92, 443; Медведик П. Генрик Топольницький // Жовтень.— 1969.— № 12.— С. 107—111; Павлишин С. Топольницький Г. // Історія укр. дожовтневої музики.— К., 1969.— С. 469—473; Історія укр. музики.— К., 1989.— Т. 2.— С. 96, 114, 117, 130, 151—153, 282, 360.

ТУРУЛА Євген (нар. 1882, Бережани, тепер Терноп. обл.— пом. 1951, Вінніпег, Канада) — диригент, композитор, педагог, нотовидавець, священик. Навчався у Бережанській гімназії. У 1906 р. закінчив Львівську духовну семінарію, де здобув знання музики та навики диригування. У Львові навчався приватно гри на фортепіано і скрипці. У 1904—1905 рр. очолював студентський хор, який виступав також на Шевченківських концертах. У листопаді 1904 р. на концерті у Львові диригував об'єднаними хорами «Бояна», філармонії і Духовної семінарії. У 1906 р. склав екзамен у Львівській консерваторії і одержав диплом учителя музики і співу в середній школі. У 1906—1914 рр. працював катехитом Теребовлянської гімназії, де провадив чол. хор учнів, з яким 1906 р. їздив до Єрусалиму. У 1914 р. був організатором Шевченківського концерту у Львові, на якому диригував з'єднаним двохсотним чол. хором, який, зокрема, виконав його кантату «Честь тобі, Кобзарю» з участю солістки Ф. Лопатинської.

З 1917 р. жив в Австрії (Вейцлярі) і Німеччині (Берліні), там у 1920—1923 рр. очолював українські аматорські чоловічі хори, з якими подорожував по Західній Європі. У Берліні Турула закінчує консерваторію (диригентський відділ). З 1923 р. жив у Канаді. У Вінніпезі організовує хор «Канада» 1924 р., там же понад 20 років працював диригентом і педагогом музичної школи. Розширює свою культурну діяльність: брав участь з хором у ювілеї 50-річчя Вінніпега (1924), ставить оперетку «Хор курей» і «Вифлиємську зорю» (1925), концерт під відкритим небом на виставці хліба (1926); спільний концерт свого хору і танці ансамблю Василя Авраменка (1927). Канадська газета «Фрі-Пресс» (липень, 1927) відзначала: «Коли виступав вінніпезький український хор у кольорових народних костюмах під управою проф. Є. Турули і заспівав, то попередні виступи знайшлися мов за запряченою занавісою».

Є. Турула працював диригентом і музичним режисером в Українському Народному домі (1929—1932, концерти і вистави), хору у м. Віндзоні (1932—1934), музичної студії у Вінніпезі (1934—1936), хору «Просвіти» (1936—1940) та професійного «Українського артистичного хору» з сим-

фонічним оркестром з вихованців своєї музичної школи. Його учнями є диригенти К. Андрусишин, Є. Бачинський та ін.

У 20-х роках Є. Турула уклав і опублікував у в-ві «Україна» (Київ-Лейпціг) більше 40 збірок музичних творів українських композиторів та обробок народних пісень (Вербицького, Лаврівського, Лисенка, Топольницького, Ф. Колесси, О. Нижанківського, Людкевича, Кишакевича, Б. Вахнянина, І. Левицького, Сениці, Ярославенка, Лопатинського, Біликовського). Серед них збірки: «Музика до «Кобзаря» для міш. і чол. хорів (2 частини), «Музика до слів Б. Лепкого», «Музика до слів В. Пачовського», «Музика до слів Ю. Федьковича» для хорів, «Музика до слів І. Франка» для хорів, «Колядки та щедрівки», «Українські маршові пісні» для хору, «Українські воєнні пісні» для чол. хору з ф-но і без супроводу, «Українські співи і думи» для голосу з ф-но, «Українські танкові пісні» для голосу з ф-но; інструментальні — «Українські танки» для ф-но, «Українські маршові пісні» для ф-но, «Українські танці і чабарашки» та інші.

Твори: «Реве та стогне Дніпр широкий», для голосу з ф-но, сл. Т. Шевченка (1913); кантата «Честь тобі, Кобзарю» (1913); «На смерть Т. Шевченка», дума-марш, аранжировка С. Тележинського (1913).

Обробки народних пісень: «Ой Морозе», «Пісня про Нечая», «Ой, на горі огонь горить», «Про Голоту».

У Канаді Є. Турула написав: музику (хор і оркестр) до п'єс «Вифлеємська зоря» (1925), «Сон під судний день» (1929), «Дівочі мрії» та ін., які поставив на сцені. З його музикою Д. Пилюк поставив фільм «Вифлеємська зоря». Музична спадщина Є. Турули нараховує 20 творів для чол. хору, 8 для жіночого, 7 дуетів; з інструментальних — 40 композицій для скрипки, 10 для фортепіано, 12 для оркестру. Друкував статті про українське музичне життя Канади.

Дискографія: «Чабарашки», народні танцювальні мелодії в обробці Є. Турули. Виконує інструментальна група ансамблю пісні і танцю Укррадіо під кер. В. Кухти (Фірма «Мелодія», Москва, 1963).

Бібл.: Концерт у Теребовлі // Нове слово.— 1914.— № 457; Українське музичне життя Вінніпегу // Укр. музика.— 1938.— № 5.— С. 93; Касперт А. Шевченко і музика. Нотографічні і бібліогр. матеріали (1861—1961).— К., 1964.— №№ 5, 32, 34, 45, 57, 85, 87, 99, 101, 103—104, 106—107, 110, 116, 151, 176, 180, 192, 200, 207, 282, 309, 316, 994, 1107, 1131; Історія укр. музики.— К., 1990.— Т. 3.— С. 45—46. Господин А. Творці культури і науки.— Вінніпег, 1988.— С. 22—28.

ФІЦНЕРІВНА-МОРОЗОВА Марія (нар. 8 грудня 1873, Львів — пом. 1920, Кам'янка Струмилова, тепер Кам'янка-Бузька Львів обл.) — співачка (сопрано) і драмат. артистка. Училась співу приватно у Львові, з 1892 р. у Франца Долiста. Була солісткою 1889—91 у складі оперної групи Львівського міського театру; у його складі гастролювала у Кракові в сезон 1889—1890 рр. На сцені цього театру в 1889—91 рр. співала партії в оперетах: Люція («Гаспароне» Міллекера), Хіхібіо («Боккачіо» або «Демон знищення» Зуппе), Вед-тсі («Мікадо» Суллівена) та ін. У 1892—1902 рр. (з перервами) у театрі товариства «Українська бесіда»; в 1897—1898 рр. у трупі Юрія Косиненка на Наддніпрянщині; у 1898—1900 рр. у мандрівній трупі Івана Мороза (справж. його прізв. Григорій Лопатинський, родом з Галичини, з ним одружується 1898 р. і бере його сценічний псевдонім: «Фіцнерівна-Морозова»). У трупі чоловіка виступала у співочих ролях у Москві, Сибірі, на Далекому Сході (Чита, Владивосток). Після 1902 р. одружується вдруге і сходить зі сцени, лиш принагідно виступала ще в концертах. Відзначалась чудовим голосом, прекрасною зовнішністю, жіночою привабливістю, темпераментною грою. З успіхом грала й драматичні ролі. Виступала в Шевченківських концертах театру Галичини 1894—1896 рр. На сцені Театру «Бесіди» співала партії: Наталка і Терпелиха («Наталка Полтав-

ка» Лисенка), Одарка («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Солоха і Панна («Різдвяна ніч» і «Утоплена» Лисенка), Сантуцца («Сільська честь» Масканьї), а в оперетах — грала Кулину («Чорноморці» Лисенка), Оришку («Пошились у дурні» Кропивницького), Жермону і Фрузю («Корневільські дзвони» Планкета), Саффі («Циганський барон» Штрауса).

Бібл.: Хронікальні матеріали // Афіші Театру «Української бесіди» // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 52; Діло.— 1894.— № 197, № 208; 1896.— № 94; 1898.— № 206; 1990.— № 176, 244; Галичанин.— 1898.— № 206, 268; 1900.— № 246; Франко І. Про театр і драматургію.— К., 1957.— С. 68, 216; Фіцнерівна Марія // УРЕ.— 2-е вид.— К., 1985.— Т. 12.— С. 7.

ФОРОСТИНА Євген (нар. 5 листопада 1883, с. Кольбушова, Польща — пом. 25 вересня 1951, Бруклін, США) — педагог, композитор, диригент. У 1901 р. закінчив Самбірську гімназію, 1907 р.— Львівський університет. Працював учителем музики та співу у гімназіях та музичних школах Львова, Перемишля, Стрия. Довголітній директор і вчитель музичної школи в Стрию (1924—1943), диригент хору «Перемишльського Бояна» (1921—1924); у 1910—1914 рр.— «Львівського Бояна». З 1950 р. на еміграції в США. Як член НТШ збирав українські народні пісні.

Твори: музична картина «Над Дніпром», сл. О. Олеся (1926); музика до вистави «Казка старого млина» С. Черкасенка (1930); оперети «Дівчина з лелією», лібрето І. Зубенка // Автограф, ЛНБ, ВР(1930), ф. 163; «Ганджа Андибер», лібрето І. Зубенка (1931) // Рук. ВМІ., ф. 163; «Тополя», хор, сл. Т. Шевченка (1922); «Реве та стогне Дніпр широкий», хор, сл. Т. Шевченка; «Баркарола», хор, сл. Б. Лепкого (1921); «Велій Господь», хор; «Ноктюрн», жіночий терцет, сл. Є. Форостини (1921); «В неволі тяжко», солоспів, сл. Т. Шевченка (1921) та ін.; інструментальні твори — дрібні п'єси для фортепіанного тріо; «Камінка», в'язанка народних пісень для струнного оркестру (1929).

Статті, рецензії: Вагнер (В столітні роковини) // Ілюстрована Україна.— 1913.— № 7, 8; Враження з ювілейного концерту // Діло.— 1914.— № 61; Виступ хору Котка та концертний вечір В. Тисяка в Стрию // Діло.— 1928.— № 288.

Бібл.: Хронікальні матеріали // Руслан.— 1911.— № 260; Боян.— 1929.— № 1; Музичний вісник.— 1921.— № 1; Новий час.— 1930.— № 104; Форостина Євген // ЕУ.— Париж; Нью-Йорк, 1980.— Т. 9.— С. 3522.

ЦІПАНОВСЬКА Ольга (нар. 18 грудня 1866, с. Козина, тепер Калуського р-ну Ів.-Франків. обл.— пом. 10 грудня 1941, Львів, похована на Личаківському цвинтарі) — піаністка, диригент, педагог та музичний діяч. У 1881 р. закінчила Перемишльську учительську семінарію, навчалася у Львівській консерваторії (клас фортепіано Людовика Діца).

Працювала (1892—1932) педагогом музики (вела клас фортепіано, сольфеджіо, методику співу у школах та дитячих садках) у Перемишльському жіночому ліцеї та музичній школі (у 1924—1932 її директор). У Перемишлі була організатором і деякий час диригентом перших жіночих учнівських та громадських хорів (з Й. Кишакевичем), а також «Бояна» (з Максимом Копком, 1891); у 30-х роках вела курси вчителів співу. Разом з І. Свенціцьким і О. Кульчицькою організувала музей у Перемишлі. У 1934—1936 рр. була педагогом Львівської жіночої учительської семінарії.

Концертна діяльність піаністки (у 1892—1930) проходила у Відні, Празі, Львові та найбільше у Перемишлі. Її виступи були на щорічних Шевченківських вечорах та концертах «Бояна». У її репертуарі були твори Лисенка, Людкевича, Стеценка, Барвінського, Косенка, Бетговена, Брамса, Вебера, Гріга, Ліста, Р. Штрауса, Рахманінова, Чайковського, Монюшка. Особливу майстерність виявляла у виконанні творів Шопена. Була аком-

паніатором С. Крушельницькій (1898), О. Носалевичу (1899, 1902, 1913), М. Менцинському, О. Любич-Парахоняк (1909), Ганні Крушельницькій (1912).

Влаштовувала для молоді «музичні вечорниці», де пропагувала народну музику.

У 1933 р. громадськість Львова влаштувала ювілейний вечір на честь піаністки. З цього приводу С. Людкевич у статті «У 40-річчя праці О. Ціпановської» (Діло, 1933, № 99) писав: «Жінка виняткових спосібностей та прикмет духу й характеру — п. Ольга Ціпановська... Це свято було явним доказом того, що благородний дух, правдива, нефальшива чесність, характерність і праця навіть в часи нинішньої рутини і всесвітньої кризи зберегли свою силу і значення».

Поетеса Уляна Кравченко присвятила Ціпановській вірш «В задумі тихій».

Бібл.: Домет [Садовський В.] Концерт О. Носалевича в Перемишлі // Діло.— 1913.— № 206; Звіт відділу Руського Інституту для дівчат у Перемишлі.— Перемишль, 1899; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 313, 337, 484, 487; Історія укр. музики.— К., 1990.— Т. 3.— С. 333; Концертні програми ЦДІА // України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 129; Ольга Ціпановська [Некролог] // Львівські вісті.— 1941.— № 167.

ЧІЧКА-АНДРІЄНКО Клим (справ. прізв. **ЧІЧКА**; нар 19 липня 1888, Копичинці, тепер Терноп. обл.— пом. 5 березня 1967, Роттенбург, Німеччина) — оперний та камерний співак (лірико-драматичний тенор), теоретик і педагог. Навчався в Тернопільській учительській семінарії та українській гімназії. Працював народним учителем у Городниці Гусятинського повіту та Львівській гімназії. Співав у Львівській польській опері під псевдонімом Клеменс Квятковські (1923—1926). У 1926—1927 рр. навчався співу в Італії.

У 1925—1926 рр. виступав на українських концертах у Львові, співав арії з опер, солоспіви «Минають дні» Лисенка, «Фінале» Січинського, «Черемоше, брате мій» Людкевича, «Минули літа молодії» О. Нижанківського, народні пісні. Тоді ж працював викладачем Вищого Музичного інституту у Львові.

З 1928 року соліст Берлінської філармонії. Концертував у Німеччині, Польщі, Швеції, Франції, Нідерландах, Італії. Довголітній акомпаніатор Е. Карузо Ренато Верджініо писав про спів К. Андрієнка: «Це щось найбільш досконалого, що мені довелося почути в останніх роках. Коли я слухаю його, мені пригадуються найбільші співаки моєї Батьківщини».

Про спів Андрієнка писали музичні критики в газетах Берліна, Дортмунда, Солінгена, Ессена, Роттердама, Парижа, Рима. Витяги з цих публікацій читаємо у хроніці журналу «Українська музика» (1938, № 7—8.— С. 139—141). Камерний співак Людвіг Гесс відзначав, що Андрієнко «один з найбільш феноменальних голосів, які я коли-небудь чув у моєму житті,— це, безсумнівний співочий геній».

Дортмундська газета «Westfälische Landeszeitung» під заголовком «Новий Карузо» повідомляла: «Андрієнко в голосових можливостях перевищує Карузо. Цей величавий голос — це неначе широкий плавучий струм, над яким мерехтить сяйво чудової краси».

Андрієнко знімався також у фільмах у Німеччині. У 50—60-х рр. керував власною музичною школою у Роттенбурзі.

Твори: Про модерний вишкіл голосу (1932, рукопис).

Бібл.: Андрієнко-Чічка // Світ.— 1926.— № 19—20; Концерти в Німеччині // Назустріч.— 1936.— № 13; Барвінський В. Клим-Андрієнко // Укр. музика.— 1938.— № 7—8.— С. 139—141; Федчук С. Клим Чічка — співак-віртуоз і педагог // Література і мистецтво (США).—1967.— № 10; Михальчишин Я. Вокальний феномен // Наше слово.— 1981.— № 45; Медведик П. Чічка-Андрієнко // «Тернопіль». Додаток № 3 («Українська гімназія»).—1992.— С. 44.— Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 135.

ШУХЕВИЧ Тарас (нар. 18 січня 1886, Львів.— пом. 1951, Львів, похований на Личаківському цвинтарі) — піаніст і педагог. Син етнографа Володимира Шухевича, голови товариств «Українська бесіда» і «Боян». Навчався у Львівській гімназії, де почав концертну діяльність. Закінчив 1910 р. Львівську консерваторію (клас фортепіано В. Курца), а в 1914 — Музичну академію в Берліні (клас фортепіано Берта і Догнані).

Виступав як піаніст 1905 р. на концертах студентської мандрівки «Академічної громади» зі Львова (Тернопіль—Збараж—Косів—Снятин—Кути). Згодом акомпанував на концертах співакам Ганні Крушельницькій, О. Парахоняк, М. Голинському. Брав участь як акомпаніатор і соліст на Шевченківських концертах товариства «Боян» і «Бандурист» у 1906—1914 рр. у Львові та Коломиї, у ювілейних концертах у честь І. Франка у 1912 і 1921 рр. Провів концертне турне з співачкою Г. Крушельницькою у 1912 р.

Влаштовував свої сольні концерти у Галичині, спільні виступи з віолончелістом Богданом Бережницьким, скрипалем Євгеном Перфецьким, піаністом Романом Савицьким. У 20—30 рр. гастролював як піаніст-соліст у містах Німеччини, Чехословаччини, Польщі, Югославії. У репертуарі його галицьких концертів були «Карнавал» Гріга, «Гавот» Глазунова, «Мазурки» і концерти Шопена, «Баркарола» Рубінштейна, «Багатель» і «Апасіоната» Бетговена, «Рапсодія» № 1 Ліста, «Фантазія» c-moll Моцарта, твори Брамса, Мендельсона, Шумана, Рахманінова, Чайковського, Лисенка, Косенка, Барвінського.

У 1922—1939 рр. Шухевич проф. Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові, пізніше Львівської консерваторії (1940—1951 рр.).

*Бібл.:*Хронікальні матеріали // Руслан.— 1906.— № 134; Діло.— 1912.— № 101, 102, 103, 104, 108, 136; Автобіографія Т. Шухевича та документи про освіту. Особова справа // Архів Вищого музичного інституту у Львові; Барвінський В. Святочний концерт в честь Шуберта // Діло.— 1928.— № 283; Барвінський В. Вечір творів на 2 фортепіани Т. Шухевича і Р. Савицького // Українська музика.— № 1.— С. 13; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 425, 426, 444, 492; Концертні програми // ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 129.

З ІСТОРІЇ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. Т. ШЕВЧЕНКА

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ І ЙОГО СПІВПРАЦЯ В ЕТНОГРАФІЧНІЙ ТА МУЗИКОЛОГІЧНІЙ КОМІСІЯХ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА

Співпраця С. Людкевича з НТШ почалася наприкінці 1900 року. На другому засіданні Етнографічної комісії, 7 травня 1900 року, уперше йшла мова про збирання музичного фольклору. Для експедиції улітку того ж року вирішено придбати «бодай два фонографи для збирання взірців бесіди і пісень нашого народа» [1]. Незважаючи на лаконізм протокольних записів, відчувається особливе зацікавлення саме цією експедицією, до участі в якій зголосилися усі тодішні члени комісії (крім голови — О. Барвінського): І. Франко, М. Павлик, О. Колесса, О. Роздольський, В. Гнатюк. В експедицію по селах Лемківщини та кількох повітах Східної Галичини поїхав О. Роздольський і 17 вересня на засіданні демонстрував уперше записані на фонограф пісні. Була пропозиція негайно видати зібраний матеріал, одначе О. Роздольський вирішив продовжити свою збирацьку роботу і видати більший збірник. В 1902 році «Хроніка НТШ» (№ 10—11), а за нею віденський журнал «Zeitschrift für österreichische Volkskunde» (за 1903 р., С. 176) повідомили, що О. Роздольський записав півтори тисячі українських народних пісень Галичини, які розшифровує С. Людкевич.

Станіслава Людкевича обрано членом Етнографічної комісії 2 січня 1902 р. на сьомому засіданні комісії, але розшифровувати і працювати над піснею він почав значно раніше, одночасно з їх збиранням. На цьому ж засіданні ухвалено видати окремо зібрані О. Роздольським мелодії пісень, а окремо, при нагоді, тексти, очевидно, тому, щоб не збільшувати кошти видання. На жаль, це рішення не було здійснене. У виданому двотомнику «Галицько-руські народні мелодії» подано тільки слова першого куплета *. Роботу над збірником С. Людкевич продовжував і під час річної військової служби у Відні (від вересня 1903 по вере-

---

[1] Архів НТШ. Книга протоколів. Протоколи засідання Етнографічної комісії.— Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України, від. рукописів, ф. НТШ, спр. 42 / І, арк. 32б.

* Етнографічна комісія від 1899 по 1906 рік одержувала невелику субсидію від Крайового сейму: 500—1000 австр. корон річно. Була це, порівняно з тими дотаціями, що їх отримували польські товариства, мізерна сума, яка не давала змоги видавати все плановане Комісією.

сень 1904 р.), маючи там доволі сприятливі умови для упорядковування і редагування розшифрованого матеріалу.

Про свою роботу С. Людкевич звітував 12 березня 1905 року на засіданні Філологічної секції, що її очолював тоді І. Франко. Він від початку дуже цікавився збірником Роздольського-Людкевича, слідкував за їх роботою і допомагав порадами. С. Людкевич впорядкував пісні за жанрами, а в окремих жанрових групах — за ритмікою, як елементом спільним для музичної і поетичної структури пісні. У примітках він вказував усі варіанти розшифрованих ним пісень, які зустрічаються в інших друкованих збірниках. 22 листопада 1906 р. на засіданні Філологічної секції І. Франко реферував і рекомендував до друку вступну статтю С. Людкевича до 1-го тому збірника — «Уваги про народні галицько-руські мелодії», що містила музичну характеристику галицьких українських пісень та їх діалектних відмінностей від східноукраїнських.

Перший том збірника вийшов з друку під кінець 1906 року, другий — в половині 1907-го, як 21 і 22 томи серійного видання «Етнографічний збірник», яке видавала Етнографічна комісія НТШ. І. Франко привітав появу цього видання рецензією, надрукованою в IV книзі «Літературно-наукового вістника» за 1907 рік, даючи йому позитивну оцінку.

Збірник «Галицько-руські народні мелодії», перше строго наукове видання українських народних пісень, став зразу ж відомий і високо оцінений в науковому світі. Після виходу другого тому, в липні 1907 року, до С. Людкевича і в НТШ звернувся Климент Квітка із пропозицією записати на Східній Україні кобзарські думи. Лише згодом стало відомо, що субсидувала цю поїздку і записи Леся Українка. Була це надзвичайно приваблива пропозиція і С. Людкевич негайно відповів на неї згодою. Йшлося тільки про термін його виїзду. Але в той час С. Людкевич перебував у Відні, де поповнював свою музичну освіту та працював над дисертацією і не міг перервати навчання до вересня 1908 року. Влітку того року в експедицію на Велику Україну поїхав Ф. Колесса і зробив фонографічні записи дум.

У наступні роки діяльність Етнографічної комісії стає дедалі інтенсивніша, а кількість членів у 1908 р. зростає до тридцяти. С. Людкевич після повернення з Відня, а особливо після переїзду в 1910 році з Перемишля до Львова, продовжує активно співпрацювати з Науковим товариством ім. Шевченка. В колі музикологів НТШ С. Людкевич незмінна постать. В той час на адресу Етнографічної комісії надходять десятки рукописних пісенних збірок для наукового опрацювання і видання: дев'ять фонографічних валиків надіслала Леся Українка, з Петербурга надійшли пісні, зібрані Марком Вовчком, з Варшави — збірка пісень із Поділля, записана Л. Плосайкевичем із голосу Баранюка, від Я. Сенчика — 200 пісень із Холмщини і Підляшшя, збірники від О. Нижанківського, О. Омельського та ін. У 1909 році Етнографічна комісія постановила приступити до найповнішого кільканадцятитомного наукового видання українських народних пісень. С. Людкевич повинен був узяти участь в цій праці, однак задум лишився нереалізований [2].

[2] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 309, оп. 1, спр. 31. арк. 35.

У 1910—1911 роках С. Людкевич редагував збірник «Мелодії українських народних пісень із Поділля і Холмщини», зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сєнчиком, дотримуючись тих самих принципів систематизації, що й у попередньому двотомнику. Збірник довго пролежав у друкарні; частина його (132 пісні) була видана в 1916 році (коли С. Людкевич перебував у російському полоні в Перовську) з передмовою Ф. Колесси, як т. XVI «Матеріалів до української етнології». Друга частина конволюту текстів залишилася в С. Людкевича й надрукована не була, хоча на першому ж таки повоєнному засіданні Етнографічної комісії 12 жовтня 1919 року С. Людкевич торкнувся справи видання цієї другої частини пісень із Холмщини й Підляшшя. Там було ухвалено помістити їх у дальших томах «Матеріалів» [3]. Мабуть, на перешкоді і цього разу стали фінансові труднощі Товариства. Що сталося далі з піснями цього збірника — невідомо, в архіві С. Людкевича їх немає. Згодом у науково-фольклористичній діяльності С. Людкевича та праці його з Науковим товариством ім. Шевченка наступила довша перерва.

Підсумовуючи результати першого, довоєнного, періоду співпраці С. Людкевича з Етнографічною комісією НТШ, хочеться навести слова К. Квітки, сказані вченим багато літ опісля: «Дякуючи праці Й. Роздольського — як збирача фонограм, Ф. Колесси й С. Людкевича — як записувачів і систематизаторів, НТШ зайняло перше місце між науковими установами слов'янських країн у справі видання народних мелодій: збірники, уложені працею названих членів товариства, є взірцеві щодо вартості матеріалу, його систематизації та аналізи» [4].

19 жовтня 1935 року С. Людкевич за заслуги для української культури був обраний дійсним членом НТШ. А невдовзі, внаслідок реорганізації наукової праці Історично-філософської секції, в НТШ утворено три нові комісії, в тому числі й Музикологічну. До того часу Музикологічна секція існувала вже рік в Супромі (Союзі українських професійних музик) і очолював її С. Людкевич. До речі, уже при заснуванні 14 жовтня 1934 р. Супрому йшла мова про перенесення Музикологічної секції у структуру Наукового товариства ім. Шевченка з огляду на кращу науково-дослідну базу Товариства. Тепер можна було цей намір здійснити.

Перше засідання музикологічної комісії відбулося 22 березня 1936 року. На ньому були присутні тодішній голова НТШ І. Раковський, голова Історично-філософської секції І. Крип'якевич, академіки К. Студинський, Ф. Колесса, В. Щурат, голова Супрому Н. Нижанківський, директор Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові В. Барвінський, музикознавці З. Лисько, В. Витвицький, Б. Кудрик, Й. Хоминський, Б. Ліщинський і С. Людкевич, якого одноголосно обрано головою новоствореної комісії.

Відбулася широка дискусія щодо напряму діяльності і тематики майбутніх наукових праць членів комісії, притому чимало до сьогодні вартих уваги пропозицій висловили саме літературознавці — В. Щурат і К. Студинський. Усі присутні погодилися з думкою С. Людкевича, що найважливішою ділянкою українського музикознавства в даний

---

[3] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 746, арк. 10.
[4] Пролетарська правда.— К., 1929.— 11 черв.—№ 131.

час є історія української музики, а дослідження її потребує передовсім збирання і впорядкування пам'яток і джерельних матеріалів, тому він пропонував створити в НТШ музичний архів і музей.

Попри всю зацікавленість членів комісії з побажань, висловлених на першому її засіданні, мало вдалось здійснити (знов-таки через брак коштів). Не був реалізований також задум видання музичного квартальника. Від 1937 р. Супром починає видавати у Львові науково-популярний місячник «Українська музика» (гол. ред.— З. Лисько), а від 1939 р. журнал, не без окремої уваги до нього С. Людкевича, стає спільним органом Супрому і Музикологічної комісії НТШ із постійною рубрикою «Праці Музикологічної комісії НТШ», під якою друкувалися наукові дослідження її членів.

Засідання комісії були звичайно присвячені, крім поточних справ комісії, читанню наукових доповідей і їх обговоренню. Комісія відзначила 25-річчя від дня смерті В. Матюка і М. Лисенка (журнал «Українська музика» присвятив М. Лисенкові подвійний номер 9—10 за 1937 рік), 70-річчя товариства «Просвіта», 125-річчя народження Т. Шевченка та ін.

Після приєднання західноукраїнських земель до СРСР у вересні 1939 р. Наукове товариство ім. Шевченка, як і інші українські товариства й організації, було з відомих причин ліквідоване, а журнал «Українська музика», як і всі українські журнали й газети, перестав виходити. Останні, ліквідаційні, збори членів Товариства, на яких С. Людкевич не був присутній, відбулися 14 січня 1940 року. Ось як «переконливо і логічно» мотивується у протоколі цих зборів необхідність закриття Товариства: «Вважаючи на те, що Наукове товариство ім. Шевченка відіграло свою роль в історії визвольного руху українського народу проти економічного, політичного й культурного гніту панської Польщі, а в зв'язку з злученням українського народу в Союзі Радянських Соціалістичних Республік для західних областей УРСР створені винятково сприятливі умови для всебічного розвитку й розквіту радянської науки і культури, Наукове товариство ім. Шевченка у Львові ліквідувати» [5].

З ліквідацією Музикологічної комісії в НТШ припинилася безпосередня співпраця С. Людкевича з Товариством. На той час вчений-музиколог зосереджує увагу на подальше опрацювання архівних матеріалів з пісенної фольклористики, які були власністю Товариства, поряд далі контактує з членами забороненого НТШ, відвідує підпільні засідання Товариства, які проводились на приватних квартирах.

У 1940 році у Львові відкрито Філіал Інституту фольклору АН УРСР (закритий після смерті академіка Ф. Колесси 1947 р.). С. Людкевич, О. Роздольський та деякі інші особи стали його науковими співробітниками, де продовжували розшифровувати ці ж народні пісні, зібрані для НТШ. Протягом цього часу С. Людкевич також написав дослідження про мандрівні мотиви в українських народних піснях.

Зіновія ШТУНДЕР

---

[5] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 31. арк. 95—96.

Видання музичних творів Миколи Лисенка в Західній Україні

Творча та музично-громадська діяльність Миколи Лисенка займає центральне місце в історії української музичної класики. Вплив творчості композитора на розвиток музичної культури Західної України, на формування світогляду та творчих принципів в молодих митців був величезний. Ще в 1867 році, перебуваючи проїздом у Львові, М. Лисенко нав'язує з галицькими музикантами та діячами культури особисті контакти. Твори композитора постійно вводять у репертуар численні хорові колективи, театри ставлять його опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Коза-дереза». «Ім'я його стає в нас щораз більше звісним, а його утвори щораз більше любленими. Ніякий концерт руськонародний не обходиться без композицій Лисенка, ба вже й по многих руських домах, як у Львові, так і по краю все більше й більше співаються й граються його утвори, особливо нашою молодіжжю, в котрій Лисенко має найщиріших і найгарячіших прихильників»,— свідчить І. Франко про поширення музики М. Лисенка в Галичині [1].

Важливу сторінку в розвитку музичної культури становлять західноукраїнські видання творів композитора. Перші з них з'являються у 1885 р. Це хоровий збірник «Кобзар», редагований А. Вахняниним і П. Бажанським, який містить шість обробок народних пісень та «Поклик до братів слов'ян» на слова М. Старицького. «До цього часу нічого з Лисенкових творів не друкувалося у Галичині. Можемо здогадуватися, що за матеріалом до цієї збірки до Лисенка звертався Н. Вахнянин як його давній знайомий і один з редакторів «Кобзаря»— згадує Ф. Колесса [2]. Загалом на Західній Україні до 1939 р. було опубліковано близько 100 творів М. Лисенка. Це досить велика кількість, якщо взяти до уваги несприятливі економічні та політичні умови розвитку української музичної культури на цих землях та нотовидавничої діяльності зокрема.

У справі популяризації творів М. Лисенка на Західній Україні треба відзначити діяльність композитора і диригента Остапа Нижанківського, редактора видавництва «Бібліотека музикальна». Це видавництво, організоване 1885 р., здійснило 21 випуск творів українських композиторів А. Вахнянина, О. Нижанківського,

---

[1] Франко І. Микола Віталійович Лисенко // Зібр. тв. у 50 томах.—К., 1980.— Т. 26.— С. 122.

[2] Колесса Ф. Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 508.

Г. Топольницького та ін. О. Нижанківський підготував до друку п'ять лисенківських творів, що вийшли в «Бібліотеці музикальній» у 1885—1888 рр. М. Лисенко схвально оцінює діяльність видавництва, обіцяє і надалі висилати свої твори до видання: «Поможи Вам, Боже, у тій спасенній дорозі і всьому товариству коло видавництва «Муз[икальної] Біб[ліотеки]» добре і корисно поводитись. Я можу Вам охоче підпомагати, особливо ж такими речами, котрі у нашій проклятій цензурі забороняються» [3]. Залучення М. Лисенка до участі в цьому видавництві дало привід Остапові Нижанківському до листування і ближчого знайомства з М. Лисенком.

Близько двадцяти творів М. Лисенка видало хорове товариство «Львівський Боян», засноване 1890 р. Воно підтримувало тісні контакти з композитором, жоден виступ хору не обходився без виконання лисенківського твору. Невипадково композитор присвятив цьому товариству кантату «Радуйся, ниво неполитая» та хор «Орися ж ти, моя ниво» на тексти Т. Шевченка.

«Радію ревно, що видавництво «Музична бібліотека» перейшло, нарешті, у певні руки «Бояна». Як-не-як, а все ж товариства не так хутко зникають і розходяться, як поодинокі люди. Чим зможу, засилатиму радо»,— пише М. Лисенко до В. Шухевича 15 грудня 1892 р. [4]

Твори М. Лисенка публікували також нотні видавництва хорових товариств «Станіславівський Боян», «Бандурист», «Ремісниче товариство «Зоря», Педагогічне товариство ім. Ганни Барвінок у Львові. Про видавництво «Станіславівський Боян» М. Лисенко згадує у листі до Ф. Колесси: «...запрошували і мене о співпрацю, я висилаю їм до друку свою річ» [5]. Д. Січинський — редактор цього видавництва — мав намір опублікувати велику добірку творів композитора, про що свідчить наявність їх в архіві Євгена Якубовича — диригента і співредактора «Станіславівського Бояна». Проте з невідомих причин вийшло з друком лише чотири [6].

Не був здійснений намір А. Вахнянина видати антологію музичних творів композитора до його 35-річного ювілею. Заснувавши в 1903 р. «Союз співацьких і музичних товариств», А. Вахнянин сподівався надрукувати його коштом і згадану антологію. Однак «Союз», згодом перейменований у Товариство ім. М. Лисенка, почав видавати музичні твори тільки з 1914 р., і першим його випуском був твір М. Лисенка «За сонцем хмаронька пливе».

В 1930-ті роки твори М. Лисенка видавали Народне музичне видавництво товариства «Просвіта»; видавництва «Пісня», «Торбан», Інститут народної творчості. Видання деяких творів присвячено 100-літньому ювілею від дня народження композитора.

Слід наголосити на фактах першої публікації окремих творів М. Лисенка в Західній Україні, заборонених царською цензурою до друку в межах Російської держави. «Якби ви знали, що робе цензура з українською продукцією,— пише М. Лисенко дружині І. Франка від 30 березня 1887 р.,— то аж гидко згадувати... Що є де талановитішого в утворах, все те забороняється, що є найслабішого — геть у світа пускають. На українському спізнанню літературному, духов-

---

[3] Лист до О. Нижанківського.— Київ, 22.01. 1891. ЛНБ ім. В. Стефаника АН України, від. рукописів, ф. І. спр. 485 / 6, арк. 2.

[4] Лисенко М. Листи.— К., 1964.— С. 209.— Мова йде про вид-во «Бібліотека музикальна».

[5] Там же.— С. 365.

[6] Вип. 13. І досьвіта встав я: Солоспів / сл. П. Куліша; вип. 15. Дума: Солоспів / Укл. фп. Д. Січинський, сл. Т. Шевченка; вип. 20. Реве та стогне Дніпр широкий / сл. Т. Шевченка; Поставали козаченьки: Хор з опери «Утоплена».

ному, художньо-артистичному цензурні чиновники відкрили спеціальне поле «спасения Отечества» для чинів, субсидій, орденів і безапеляційно чинять, які зможуть, кривди, утиски» [7]. Зокрема, у Львові 1884 р. вперше прозвучав чоловічий хор М. Лисенка до слів М. Старицького «На прю!» Через рік ця «огниста і пориваюча композиція» / І. Франко / була надрукована у збірнику «Wieniec: zbior kwartetów męskich, polskich i ruskich...» виданому львівським музичним товариством «Лютня». 1888 р. завдяки товариству «Просвіта» вперше друкується хорова поема «Іван Гус» на текст одного з найреволюційніших творів Т. Шевченка «Єретик». 1868 р. на прохання львів'ян до Шевченкової річниці М. Лисенко написав хор «Заповіт». Уперше цей твір опублікований 1902 р. у Львові, оскільки в Києві він був заборонений царською цензурою до виконання і видання. 1881 р. М. Лисенко створив солоспів на слова А. Міцкевича в перекладі М. Старицького «Моя милованка». Нами виявлене перше видання цього солоспіву, здійснене 1888 р. у Львові видавництвом «Бібліотека музикальна» [8]. У Києві видання цього солоспіву здійснила щойно 1899 р. фірма «Л. Ідзіковський». Третє видання твору здійснено знову ж у Львові в 1912 р. товариством «Львівський Боян».

З огляду на жанри лисенківських творів, виданих на Західній Україні, більшість становить хорова музика — оригінальні твори, обробки народних пісень. Останні набули особливого поширення серед галицьких музикантів: «особливе значення мали два «Quod-libet» для чоловічого хору, у яких Лисенко розгорнув усю красу українських народних пісень: козацьких, бурлацьких, любовних, і гумористичних»,— відзначає Ф. Колесса [9]. Під впливом М. Лисенка активізується звернення галицьких композиторів до народної творчості, формується новий підхід до обробок народних пісень.

З оперної спадщини М. Лисенка було видано клавіри двох дитячих опер: «Коза-дереза», «Зима і весна», окремі номери з опер «Утоплена», «Чорноморці». Дитячі опери Лисенка були першими в українській музиці творами, адресованими дітям. Поширення цих опер у Західній Україні мало велике значення для поповнення бідного на той час дитячого репертуару. Відзначимо принагідно, що опера «Коза-дереза» вперше надрукована 1891 р. у Львові.

Велике значення в історії української музики має лисенківський цикл «Музика до «Кобзаря» Шевченка». Окремі твори з циклу — кантати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая», дванадцять хорів, два солоспіви, вокальний дует — усе це західноукраїнські видання.

У жанрі солоспіву серед галицьких видань зустрічаємо твори на вірші І. Франка, М. Старицького, П. Куліша та ін. На вірші І. Франка М. Лисенко написав шість романсів і два хори, більшість з яких присвячена 25-річному ювілею громадської та письменницької діяльності Каменяра. У 1899 р. з нагоди ювілею у Львові був виданий збірник музичних творів на тексти поета під назвою «Зів'ялі листки». У збірнику, що став першим нотним виданням музичної Франкіани, міститься чотири солоспіви М. Лисенка: «Не забудь юних днів», «Місяцю-князю», «Розвійтеся з вітром» та «Безмежнеє поле».

Групу видань музичних творів М. Лисенка, здійснених у Західній Україні, доповнює публікація теоретичної статті «Народні музичні інструменти на Україні» (Зоря.— 1894.— № 1, 4—10) [10]. В цій праці автор дав глибоку і всебічну

---

[7] Лисенко М. В. Листи.— С. 171—172.
[8] Див. наш Нотографічний покажчик, № 7.
[9] Колесса Ф. М. Музикознавчі праці.— С. 509.
[10] «Зоря»: 1880—1897: Систематичний покажчик змісту журналу / Укл. Кізлик О. Д.— Львів, 1888.— С. 200—201.

характеристику таких популярних народних інструментів, як кобза, ліра, торбан, гуслі та ін., а також висвітлив їх роль у народному музичному побуті.

Видання музичних творів М. Лисенка в Західній Україні відіграло велику роль у становленні та розвитку українських композиторських кадрів, масового хорового руху. Вони засвідчують тісні взаємини між західноукраїнською та наддніпрянською музичною культурою.

У пропонованому нижче нотографічному покажчику відображено музичні твори М. Лисенка, видані в Західній Україні впродовж 1885—1942 рр. Матеріал укладено за хронологією, а в межах року — за алфавітом назв творів. Наприкінці окремо виділені твори, що опубліковані без дат і видання яких не встановлено.

Нотографічний покажчик музичних творів М. Лисенка, виданих у Західній Україні

1885

1. ДІВЧА В СІНЯХ; Коли б мені, Господи; На беріжку; Ой, любив та кохав; Ой, не гаразд запорожці; Поклик до братів-слов'ян / Сл. М. Старицького. Стоїть явір: Для хору без супр. Партит. // Кобзар: збірник русько-українських квартетів, виданий питомцями греко-катол. духовної Семінарії / ред. А. Вахнянин, П. Бажанський.— Львів, 1885.— С. 36, 20, 70, 87, 39, 105, 53.

2. БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ: Молитва: Дует для сопрано і альта в супр. фп. / Сл. О. Кониського.— Партит. і парт.— Львів: Бібліотека музикальна [1885].— Вип. 3.— 4 с., 2 парт. (2.).

3. НА ПРЮ!-Na prju! Для чоловічого хору без супр. / Сл. М. Старицького.— Партит. // Wieniec: zbiór kwartetów męskich, polskich i ruskich, ułożony przez lwowskie towarzystwo spiewackie «Lutnia».— Zeszyt 1—4.— Lwów: Gubrynowicz i Schmidt, 1885.— S. 37.

1886

4. QUOD — LIBET з народних українських пісень: Для хору.— Партит. і парт.— Львів: Бібліотека музикальна [1886].— Вип. 7.— 8 с., 4 парт.

1887

5. ДРУГЕ — QUOD — LIBET з народних українських пісень: Для хору.— Партит. і парт.— Львів: Бібліотека музикальна [1887].—Вип. 11.— 8 с., 4 парт.

1888

6. ІВАН ГУС: Для хору в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка, музику списав до 20-х роковин його смерті М. Лисенко.— Львів: К. Паньківський, 1888.— 7 с.

7. МИЛОВАНКА / З Міцкевича, переклад М. Старицького; Вечір / Сл. Старицького: Для тенора в супр. фп.— Львів: Бібліотека музикальна (1888).— Вип. 13.—6 с., I парт.

8. КОЗА-ДЕРЕЗА: Дитяча комічна оперетка в 1-й дії / Лібр. Дніпрової Чайки.— Львів: Редакція ж. Дзвінок, 1891.— 32 с.

9. О БОЖЕ НАШ МИЛОСТИВИЙ: Пісня А. Головатого / Записав із голосу від проф. Харківського ун-ту О. Потебні М. Лисенко // Додаток до ст. М. Уман-

ця (М. Комарова) «А. Головатий. Запорізький депутат і кобзар» // Правда.— Львів, 1891.— Вип. 12. Нотн. додаток.

10. ЖАЛІБНИЙ МАРШ: До дня 27-х роковин смерті Т. Шевченка: Для мішаного хору без супр. / Сл. Л. Українки.— Львів: Боян [1891].— 8 с.

1898

11. ВЕСНЯНКИ 2-й вінок: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Боян [1898].— 23 с.

12. КОЛЯДКИ І ЩЕДРІВКИ: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Боян [1898].— Вип. 15.— 23 с.

1899

13. НА ПРЮ! Для чоловічого хору без супр. (Сл. М. Старицького) // Торбан: квартети для чоловічого хору.— Вип. 3.— Львів: Д. Роздольський, 1898.— С. 3.

1899

14. Б'ЮТЬ ПОРОГИ: Для солістів, хору в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Партит.— Львів: Боян, 1899.— Вип. 25.— 20 с.

15. ЗБІРНИК УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ: Для чоловічого хору без супр. — Партит.— Вип. 4.— Львів: Боян, 1899.— 21 с. (Зміст: Ой, наступає та чорна хмара; Ой, Січ мати; Ой, бре море; Ой, у полі три криниченьки; Ой, летіла горлиця; Та забіліли сніги; Розлилися круті бережечки; Ой, по горах; Ой, що ж то за ворон; Рости, рости а клен древо).

16. НЕ ЗАБУДЬ ЮНИХ ДНІВ; Місяцю-князю; Розвійтеся з вітром; Безмежнеє поле: Для голосу в супр. фп. / Сл. І. Франка // Зів'ялі листки. Композиції до поезій Івана Франка, видані в 25-літній ювілей його літературної діяльності.— Львів: Ювілейний комітет, 1899.— С. 6-17.

17. ОЙ, ЩО В ПОЛІ ЗА ДИМОВЕ: Для мішаного хору в супр. фп. / Сл. І. Франка.— Львів: Боян, 1899.— 10 с.

18. ШІСТЬ НАРОДНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Боян, 1899.— 9 с. (Зміст: Ой, у полі три криниченьки; Козак від'їжджає; Козаченьку, куди йдеш? Ой зійду я на могилу; Шумить, гуде дібровонька; Навгороді калинонька).

1900

19. ОЙ, ЩО В ПОЛІ ЗА ДИМОВЕ: Для мішаного хору в супр. фп. / Сл. І. Франка.— Львів: Боян, 1900.— 2-ге вид.— 12 с.

1902

20. ВЕРХОВИНО: Для хору без супр.— Партит.— Львів: Зоря, 1902.— 4 с.

21. ЗАПОВІТ: Для хору в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Зоря, 1902.— 4 с.

1903

22. ДУМА: За думою дума роєм вилітає: Для тенора в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Станіслав: Боян, 1903.— Вип. 15.— 4 с. (В честь М. Лисенка в 35-літні роковини муз. діяльності).

23. ЗБІРНИК УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ: Для чоловічого хору без супр.— Вип. 5.— Партит.— Львів: Боян, 1903.— 14 с. (Зміст: Ой, і не гаразд запорожці; Ой, з-за

гори, з-за крутої; Чом, чом не прийшов; Кучерява Катерина; Як поїхав мій миленький).

24. І ДОСВІТА ВСТАВ Я: Для тенора в супр. фп. / Сл. П. Куліша.— Станіславів: Боян, 1903.— Вип. 13.— 6 с.

1904

25. РЕВЕ ТА СТОГНЕ / Сл. Т. Шевченка, укл. фп. Д. Січинського. Поставали козаченьки: З оп. «Чорноморці» / Сл. В. Лебедової, укл. фп. Д. Січинського. Молитва: Боже великий, єдиний // Сл. О. Кониського: Для дитячого хору в супр. фп. // Збірник народних і патріотичних пісень / Ред. Д. Січинський.— Станіславів: Боян, 1904.— Вип. 20 — С. 8—10, 21—23, 33—35.

26. НА ВІЧНУ ПАМ'ЯТЬ КОТЛЯРЕВСЬКОМУ:Кантата: Для солістів, хору та симфонічного оркестру.— Хорові парт.— Чернівці [1904].— 4 с. парт.

1905

27. ВІТЕР В ПОЛІ НАГИНАЄ; Барвінок цвів; Була колись Гандзя; Не дивуйтеся, дівчата: Для мішаного хору без супр.— Парт. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Боян, 1905.— 12 с. // З музики до «Кобзаря» Шевченка.

1906

28. ВСТАЄ ХМАРА З-ЗА ЛИМАНУ: Для хору без супр.— Партит. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Бандурист, 1906.— 4 с.

1909

29. КАМО ПІДУ ОД ЛИЦЯ ТВОЄГО? Для мішаного хору в супр. фп.— Львів: Боян, 1909.— 8 с.

1911

30. ДО 50-х РОКОВИН СМЕРТІ Т. ШЕВЧЕНКА: Кантата / **Сл. В. Самійленка.**— Львів: Боян [1911].— 4 с.

31. ОЙ, ДІБРОВО, ТЕМНИЙ ГАЮ; Калина; Навгороді коло броду: Для мішаного хору без супр. / Сл. Т. Шевченка // Кобзар / ред. С. Людкевич.— Львів: Ювілейне видання Комітету до обходу 50-х роковин Т. Шевченка, 1911.— С. 3—4, 5—6, 7—8.

32. ТУМАН ХВИЛЯМИ ЛЯГАЄ: Мішаний хор: З опери «Утоплена».— Львів: Боян, 1911.— 7 с.

1912

33. ВЕСНЯНКИ 1-й вінок: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Боян, 1912.— 16 с.

34. ВІЧНИЙ РЕВОЛЮЦІОНЕР: Для чоловічого хору в супр. фп. / Сл. І. Франка.— Львів: Бандурист, 1912.— 4 с.

35. МИЛОВАНКА / З Міцкевича, перекл. М. Старицького; Вечір / Сл. М. Старицького: Солоспіви в супр. фп.— Львів: Боян, 1912.— 6 с.

36. ОЙ, ДІБРОВО, ТЕМНИЙ ГАЮ; Орися ж ти, моя ниво; Мішані хори без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Боян, 1912.— 8 с.

1913

37. ПЛИВЕ ЧОВЕН: Баркарола: Для мішаного хору / З народних пісень склав М. Лисенко.— Боян, 1913.— 5 с.

1914

38. ДО 50-х РОКОВИН СМЕРТІ Т. ШЕВЧЕНКА: КАНТАТА / Сл. В. Самійленка.— 2-ге вид.— Львів: Боян [1914].— 9 с.

39. ЗА СОНЦЕМ ХМАРОНЬКА ПЛИВЕ: Квартет або мішаний хор без супр. / Сл. Т. Шевченка.—Львів: Музичне товариство ім. М. Лисенка, 1914.— 8 с.

1923

40. КОЗА-ДЕРЕЗА: Дитяча комічна оперетка в 1-й дії: Для солістів і хору в супр. фп. / Лібр. Дніпрової Чайки.— Львів: Світ дитини, 1923.— 35 с.

1927

41. ОЙ, ПУЩУ Я КОНИЧЕНЬКА; Ой, сів пугач; Нехай же нас Бог рятує; Ой що ж б то й за ворон; Вітер віє коло хати; Ой, з-за гори гей, та вилітали орли // Лисенко М., Кошиць О., Стеценко К. Українські народні пісні на чоловічий хор.— Партит.— Львів: Комітет «Свята української пісні», 1927.— С. 2—3, 3, 4—6, 7—8, 9, 10.

42. ТА НЕМА ГІРШ НІКОМУ; Ой, знати, знати; Ох! та не люби двох!; Чи я не хазяйка; Козак від'їжджає; Ой, ізійду я на могилу; Час додому, час! // Лисенко М., Топольницький Г. Українські народні пісні на мішаний хор.— Партит.—Львів: Комітет «Свята української пісні», 1927.— С. 2—3, 3—4, 5—7, 8—9, 9—11, 11—12.

1933

43. ЗАПОВІТ: Для хору в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Зоря, 1933.— 8 с.

1935

44. БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ: Для мішаного хору без супр.— Львів: Торбан [1935].— Вип. 258.— 4 с.

1936

45. КАНТ РОЗП'ЯТТЮ ХРИСТОВУ: Для мішаного хору без супр. / Ред. В. Барвінський.— Львів: Дешева книжка, 1936.— 4 с. (Видано заходом Українського національного хору в укр. станиці в м. Каліші).

1937

46. КОЛОМИЙКИ: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Заходом Українського національного хору в укр. станиці в м. Каліші, 1937.— 4 с.

47. СОН: Для мішаного хору без супр. / Сл. О. Маковея.— Партит.— Львів: Музичне товариство ім. М. Лисенка, 1937.— 3 с. (У 25-ліття смерті композитора. 1912-1937).

1938

48. ВСТАЄ ХМАРА З-ЗА ЛИМАНУ: Для хору без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Партит.— Львів: Просвіта [1938].— 4 с. (Пісні інвенційні, ч. 2, вип. 27).

49. НАШ ОТАМАН ГАМАЛІЯ: Для чоловічого хору без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Партит.— Львів: Просвіта [1938].— 4 с. (Пісні інвенційні, ч. 1, вип. 26).

1942

50. ГАРБУЗ БІЛИЙ КАЧАЄТЬСЯ: Народна пісня: Для мішаного хору в супр. фп.— [б. м.]: Українське видавництво, 1942.— Вип. 2.— 4 с. (Твори М. Лисенка. 1842-1942).

51. КОЗАК ВІД'ЇЖДЖАЄ; Ой, ізійду я на могилу; Час додому, час; Народні пісні: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Інститут народної творчості, 1942.— 4 с. (Бібліотека інституту народної творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).

52. НАВГОРОДІ КАЛИНОНЬКА; Стелися, барвінку: Для мішаного хору без супр.— Львів: Інститут народної творчості, 1942.— 4 с. (Бібліотека інституту народної творчості, серія № 4. М. Лисенко. Народні пісні).

53. ОЙ, БРЕ МОРЕ, БРЕ; Ой, що ж бо то за ворон: Народні пісні: Для чоловічого хору без супр.— Партит.— Львів: Інститут народної творчості, 1942.— 4 с. (Бібліотека Інституту народної творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).

54. ОЙ, ПУЩУ Я КОНИЧЕНЬКА; Гей, не дивуйтесь: Народні пісні: Для чоловічого хору без супр.— Партит.— Львів: Інститут народної творчості, 1942.— 4 с. (Бібліотека Інституту народної творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).

55. ОЙ, ГАЙ МАТИ; Та нема гірш нікому; Кучерява Катерина: Народні пісні: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Інститут Народної творчості, 1942.— 4 с. (Бібліотека Інституту народної творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).

56. ТА ТУМАН ЯРОМ КОТИТЬСЯ; МАКСИМ КОЗАК ЗАЛІЗНЯК: Народні пісні: Для чоловічого хору в супр. фп. [б. м.]: Українське видавництво, 1942.— Вип. 1.— 4 с.

57. ПРЯЛЯ: Дуеет або жіночий хор в супр. фп.— Львів: Інститут народної творчості, 1942.— 4 с. (Бібліотека Інституту народної творчості, серія 5. Жіночі хори).

Публікації без року видання

58. АЙСТРИ: Для тенора в супр. фп. / Сл. О. Олеся.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 41.— 4 с.

59. БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ: Для мішаного хору без супр. / Сл. О. Кониського.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 1.— 4 с.

60. БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ: Для мішаного хору без супр. / Сл. О. Кониського.— Львів: Просвіта, Б. р.— 4 с. (Пісні інвенційні, ч. 17, вип.).

61. БОЖЕ ВЕЛИКИЙ, ЄДИНИЙ: Для мішаного хору без супр. / Сл. О. Кониського. Ще не вмерла Україна: Для хору без супр. / Сл. П. Чубинського, муз. М. Вербицького.— Львів: Інститут народної творчості, Б. р.— С. 1—2. (Бібліотека Інституту народної творчості; серія 3. Українські гімни).

62. БЕЗМЕЖНЕЄ ПОЛЕ: Для баса або баритона в супр. фп. / Сл. І. Франка.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 2.— 4 с.

63. ВЕСНЯНКИ: II частина: для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Б. в., Б. р.— 12 с.

64. ВІЧНИЙ РЕВОЛЮЦІОНЕР: Гимн: Для мішаного хору без супр. / Сл. І. Франка, з чоловічого хору перекл. Я. Ярославенко.— Львів: Торбан, Б. р.— Ч. 278.— 2 с.

65. ГЕТЬМАНИ. Свято в Чигирині: Для баритона в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка, уривок із «Гайдамаків».— Львів: Б. в., Б. р.— 6 с.

66. ЗАПОВІТ: Для хору в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.—2-ге вид.— Львів: Зоря, Б. р.— 2 с.

67. ЗИМА І ВЕСНА АБО СНІГОВА КРАЛЯ: Дитяча фантастична опера в 2-х діях / Лібр. Дніпрової Чайки.— Львів: Педагогічне товариство ім. Ганни Барвінок, Б. р.— 72 с.

68. КАЛИНА: Широкая високая калино моя: Для мішаного хору без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Просвіта, Б. р.— 2 с.— (Пісні інвенційні, ч. 9).

69. КАЛИНА: Для мішаного хору без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Партит.— Львів: Зоря, Б. р.— 8 с.

70. МИНАЮТЬ ДНІ: Для баритона в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 31.— 7 с.

71. НА ПРЮ! Для чоловічого хору в супр. фп. / Сл. М. Старицького.— Львів: Бандурист, Б. р.— 4 с.

72. НА ПРЮ! Для чоловічого хору в супр. фп. / Сл. М. Старицького.—Львів: Сурма, Б. р.— 5 с.

73. ОГНІ ГОРЯТЬ: Для баритона в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.—Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 23.— 4 с.

74. ОЙ, НА ГОРІ ВАСИЛЬКИ; На беріжку у ставка; Дівка в сінях стояла; Ой, надіну черевики; Ой, там на ринку; Сонце низенько; Ой, любив та кохав: Для хору без супр.— Партит.— Б. м.: Б. в. Б. р.— 8 с.

75. ОЙ, ПО ГОРАХ, ПО ДОЛИНАХ; Та казала мені Солоха, прийди! Для хору без супр.— Партит.— Львів: Боян, Б. р.— 4 с.

76. ОЙ, ПУЩУ Я КОНИЧЕНЬКА; Розлилися круті бережечки; Та забіліли сніги; Для хору без супр.— Партит.— Б. м.: Б. в., Б. р.— 4 с.

77. ОЙ, ЩО Ж БО ТО ЗА ВОРОН: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Бандурист, Б. р.— 2 с.

78. ОЙ, ДІБРОВО, ТЕМНИЙ ГАЮ! Мішаний хор без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Просвіта, Б. р.— 4 с. (Пісні інвенційні, ч. 10).

79. РАДУЙСЯ, НИВО НЕПОЛИТАЯ! Уривок із кантати: Для хору / Сл. Т. Шевченка, опрац. муз. Б. Кудрик.— Львів: Просвіта, Б. р.— 6 с. (Пісні інвенційні, ч. 12).

80. ЯКБИ МЕНІ, МАМО, НАМИСТО: Для сопрано в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 35.— 4 с.

Ольга ОСАДЦЯ

Зіновій Лисько і його музикознавча діяльність *

Вельми цінними є діяльність і спадщина проф. Зіновія Лиська. Він був одним із найбільш активних музичних діячів нашого часу: композитор, піаніст, педагог, редактор, критик та музикознавець — це сфера його зацікавлень. Проте З. Лисько не використовував своїх кваліфікацій на вигідну чи популярну пра-

* Передрук із часопису «Сучасність», 1973.— № 9.— С. 100—110.

66. ЗАПОВІТ: Для хору в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.—2-ге вид.— Львів: Зоря, Б. р.— 2 с.

67. ЗИМА І ВЕСНА АБО СНІГОВА КРАЛЯ: Дитяча фантастична опера в 2-х діях / Лібр. Дніпрової Чайки.— Львів: Педагогічне товариство ім. Ганни Барвінок, Б. р.— 72 с.

68. КАЛИНА: Широкая високая калино моя: Для мішаного хору без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Просвіта, Б. р.— 2 с.— (Пісні інвенційні, ч. 9).

69. КАЛИНА: Для мішаного хору без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Партит.— Львів: Зоря, Б. р.— 8 с.

70. МИНАЮТЬ ДНІ: Для баритона в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 31.— 7 с.

71. НА ПРЮ! Для чоловічого хору в супр. фп. / Сл. М. Старицького.— Львів: Бандурист, Б. р.— 4 с.

72. НА ПРЮ! Для чоловічого хору в супр. фп. / Сл. М. Старицького.—Львів: Сурма, Б. р.— 5 с.

73. ОГНІ ГОРЯТЬ: Для баритона в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.—Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 23.— 4 с.

74. ОЙ, НА ГОРІ ВАСИЛЬКИ; На беріжку у ставка; Дівка в сінях стояла; Ой, надіну черевики; Ой, там на ринку; Сонце низенько; Ой, любив та кохав: Для хору без супр.— Партит.— Б. м.: Б. в. Б. р.— 8 с.

75. ОЙ, ПО ГОРАХ, ПО ДОЛИНАХ; Та казала мені Солоха, прийди! Для хору без супр.— Партит.— Львів: Боян, Б. р.— 4 с.

76. ОЙ, ПУЩУ Я КОНИЧЕНЬКА; Розлилися круті бережечки; Та забіліли сніги; Для хору без супр.— Партит.— Б. м.: Б. в., Б. р.— 4 с.

77. ОЙ, ЩО Ж БО ТО ЗА ВОРОН: Для мішаного хору без супр.— Партит.— Львів: Бандурист, Б. р.— 2 с.

78. ОЙ, ДІБРОВО, ТЕМНИЙ ГАЮ! Мішаний хор без супр. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Просвіта, Б. р.— 4 с. (Пісні інвенційні, ч. 10).

79. РАДУЙСЯ, НИВО НЕПОЛИТАЯ! Уривок із кантати: Для хору / Сл. Т. Шевченка, опрац. муз. Б. Кудрик.— Львів: Просвіта, Б. р.— 6 с. (Пісні інвенційні, ч. 12).

80. ЯКБИ МЕНІ, МАМО, НАМИСТО: Для сопрано в супр. фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів: Пісня, Б. р.— Вип. 35.— 4 с.

Ольга ОСАДЦЯ

Зіновій Лисько і його музикознавча діяльність *

Вельми цінними є діяльність і спадщина проф. Зіновія Лиська. Він був одним із найбільш активних музичних діячів нашого часу: композитор, піаніст, педагог, редактор, критик та музикознавець — це сфера його зацікавлень. Проте З. Лисько не використовував своїх кваліфікацій на вигідну чи популярну пра-

* Передрук із часопису «Сучасність», 1973.— № 9.— С. 100—110.

цю. Часто брав він напрям «проти течії» та з сміливістю піонера-новатора поширював із друзями-однодумцями вузькі, надто традиційні музичні обрії переддовоєнної Галичини, а потім еміграції. Недоліки нашого музичного життя відчував він гостро й виразно.

Та сумного дня 3 червня 1969 р. і його турботи та праця припинились, а обширна спадщина стала вже предметом спокійного, уважного аналізу. Завдяки його шановній дружині, Докії Лисько сьогодні на підставі впорядкованого архіву можна докладніше окреслювати діяльність цього музики. Та в межах однієї статті неможливо охопити всі ділянки його праці навіть у загальних рисах. Тому свідомо залишаю на боці діяльність З. Лиська як критика, а його чималу творчість композитора згадую лише частково. Такий метод дає можливість докладніше спинитися над головними музикознавчими працями З. Лиська, в яких його новаторські заслуги найбільш очевидні.

Зіновій Лисько народився 11 листопада 1895 р. у Ракобутах (повіт Кам'янка Струмилова на Львівщині). У 1906—14 рр. студіював у Вищому музичному інституті ім. Лисенка у Львові (клас теорії С. Людкевича). 1913 р. закінчив у Львові Академічну гімназію. Студіював приватно у В. Барвінського (гармонія, Львів, 1922) і у Ф. Якименка (композиція, Прага, 1924). Абсольвував Музикологічний відділ Карлового університету (Прага, 1926) у Зденека Неєдлі, а докторат здобув 1928 р. в Українському вільному університеті у Празі. В той час студіював теж у Чеській державній Консерваторії у Празі (клас композиції К.- Б. Їрака) і закінчив Школу майстрів 1929 р. у тій же консерваторії (клас композиції Й. Сука).

Як педагог, З. Лисько був викладачем у класах композиції, теоретичних предметів і фортепіано в різних школах, як ось Український педагогічний інститут ім. Драгоманова у Празі (1925—29), Харківська консерваторія (1930—31), Вищий музичний інститут ім. Лисенка (Стрий-Львів, 1931—39), Львівська консерваторія (1939—1944). З. Лисько був засновником та директором Музичної школи у Міттенвальді, Баварія (1946—1950) та директором, а опісля президентом Українського музичного інституту Америки та професором класу фортепіано і теорії УМІ (1961—69).

У 1930-х рр. З. Лисько був заступником голови Музикологічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка. Після приїзду до Америки він дійсний член тутешнього НТШ, Української вільної академії наук та голова Музикологічної секції УВАН.

Риса новатора З. Лиська проявилася ще в час музичних студій. В юнацькому віці він скомпонував фортепіанний концерт — музична форма в той час майже незнана в українській музиці. В час студій у Празькій консерваторії він написав Сонату для фортепіано (1927), Струнний квартет (1928), а з 1929 р.— симфонічну поему «Тризна», яку виконували у Львові, Києві та Харкові. Тодішню творчість З. Лиська описали чеські педагоги — композитори Йозеф Сук і Вітезслав Новак. Їхня офіційна характеристика з диплома Школи майстрів Празької консерваторії (1929) підкреслює значне поліфонічне багатство та темперамент композицій З. Лиська. Хоча цей документ зберігся, та з перелічених раніше творів до нас дійшов лише квартет. У роки Другої світової війни дуже потерпів і пізніший композиторський доробок З. Лиська.

На жаль, вузькі обрії довоєнного галицького життя не сприяли широкій композиторській діяльності. З. Лисько продовжує компонувати, щоб пізніше дати ще чимало світських або церковних творів (згадати б хоч Недільні тропарі знову ж у новому, сміливому звучанні), проте його композиторська праця дедалі сходить на другий план. Сьогодні з перспективи років розуміємо цю ситуацію

краще, ніж міг її розуміти молодий композитор у 1920 рр. Це були роки, коли Галичина щойно пробуджувалася до нового, професійного етапу в музичному житті. Край ще не був належно підготовлений до всіх форм музичних творів і ще менше до композицій, що їх чеські знавці оцінювали як сміливі чи поступові. Пожвавлювати музичне життя треба було повільно й поступово виховувати та гартувати новими ідеями і свіжими виданнями нове покоління слухачів. З того приводу нові професійні музики, які повернулися до краю із закордонних студій, часто працювали в різних ділянках, відповідно до потреби дня.

Крім постійної праці рецензента, З. Лисько писав тоді підручники диригентури, гармонії, музичних форм тощо. Але особливо вирізнялася його праця редактора музичних видань. За його редакцією з'явилися публікації на високопрофесійному рівні, наприклад, «Великий співаник Червоної Калини»,— збірник стрілецьких, історичних, побутових, обрядових і жартівливих пісень. У мистецькому опрацюванні різних композиторів (у тому числі й З. Лиська), для хорів різних складів (Львів, 1937). Упродовж 3 років виходив перший професійний музичний журнал Західної України «Українська музика» (Стрий; Львів, 1937—39). Цей місячник (за ред. З. Лиська, видаваний Союзом Українських професійних музик, пізніше теж під стараннями НТШ) був дуже потрібною і корисною трибуною для нового покоління музикознавців, які хотіли спільно розбудовувати тодішнє музичне життя. Збережені за роками номери цього журналу сьогодні становлять велику історичну та наукову цінність.

Під кінець свого життя З. Лисько закінчив ще одну важливу редакційну роботу — великий збірник «Релігійні твори» О. Кошиця, який появився 1970 р. старанням УВАН у Нью-Йорку. У видавництві Мар'яна Коця ця книжка, що налічувала 736 сторінок, появилася у гарному оформленні, великого формату. Тут треба знову підкреслити піонерський характер збірника, бо це вперше в уніфікованій редакції зібрано обширну церковну творчість О. Кошиця. Але праця З. Лиська була корисна не тільки для збереження цінної спадщини і творчих ідей геніального музики; його редакція має для нас постійно актуальне значення, бо вможливлює добре доповнення репертуару наших церковних хорів.

Без сумніву, найбільші досягнення З. Лиська — у його самостійних музикознавчих працях. Сміливість, яку чеські професори Сук і Новак зауважили в перших композиціях З. Лиська, виявилася вповні в його пізнішій роботі дослідника. Його вабили зовсім нові, не порушені ще теми, і він з цікавістю новатора послідовно йшов назустріч саме такій недослідженій ще проблематиці.

Новим словом західноукраїнського музикознавства була вже докторська дисертація З. Лиська «Семена Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм» і його відношення до Моцартового «Викрадення із Серайлю», з якої витяг появився у «Працях Високого Педагогічного Інституту» (Прага, 1929) та в інших виданнях. З. Лисько дав цінні дослідження початків музичного мистецтва в Галичині («Нові Шляхи».— Львів, 1932 та «Наша Культура».— Львів; Варшава, 1936—37) і монографію про М. Вербицького (не збереглася). У 1938—39 рр. він був співробітником престижного журналу «Die musik» (Берлін), в якому інформував німецькі музичні кола про українську музику. Такі німецькі чи, раніше, чеські контакти З. Лиська ясно показували йому дошкульні браки в рідному музичному світі. Він намагався заповнити, наприклад, прогалину в музичному довідництві, лексикографії. Уже 1933 р. у Стрию вийшов його «Музичний словник»— показник термінів німецьких, італійських, польських та ін. з їхніми українськими відповідниками. Цей словник — перша опублікована такого роду самостійна праця в українській музикознавчій літературі. Вже на еміграції, у німецькому

Міттенвальді, З. Лисько 1947 р. оформив більшу (бл. 400 с.), знову ж таки зовсім оригінальну, роботу українського музичного довідництва — «Український музичний лексикон», який крім термінологічного матеріалу, містить чимало гасел українських і чужих музик. Тим самим періодом починається цінний машинопис (250 с.) «Матеріяли до бібліографії та історії української музики», над яким автор працював від 1947 до 1961 р. Ця, з черги третя, праця З. Лиська у формі азбучного довідника дає дуже обширний і точно цитований біо-бібліографічний матеріал із численними посиланнями на використані джерела. Обидві останні праці своєю енциклопедичною формою і засягом дуже цінні, досі недруковані. До таких більших неопублікованих робіт належить теж «Схема протоісторії української музики» (Братислава, 1945.— 56 с.).

Треба пам'ятати, що крім праць більшого масштабу З. Лисько весь час давав чимало менших статей на потреби щоденного музичного життя, реагував конструктивними рецензіями на актуальні проблеми музичного виконання тощо. Докладний список таких його дрібніших матеріалів займає чимало сторінок, бо З. Лисько не відмовляв у своїй допомозі чи пораді навіть у справах другорядного значення. Можна навіть дивуватися, як цей музикознавець, перебуваючи часто в полоні так би мовити, дрібничковості буднів, міг у наших часах і умовах дати найбільшу працю свого життя — великий корпус «Українські народні мелодії». На цій темі зупинюся довше.

Українською піснею З. Лисько цікавився змалку. Ще 18-літнім юнаком почав збирати народні мелодії свого села Ракобути. У пізніші роки він, композитор інструментальної музики, застосовував народний мелос як вихідний пункт творчої інвенції, а у творах вокальних дав низку мистецьких опрацювань українських мелодій. З. Лисько писав низку спеціалізованих студій чи статей про прикмети українських пісень, як ось «Формальна побудова українських народних пісень» («Українська музика». 1939.— Ч. 2—4), «Йонійські ритми в українських народних піснях» (Мюнхен, 1957, рукопис), «Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці» (Вісті.— Міннеаполіс, 1965.— № 4). В архіві З. Лиська зберігаються два невидані досі машинописи-студії менш відомих тем, які автор опрацював досить обширно: «Лемківська музика» (53 с.) й «Античні елементи в українській народній пісенності» (20 с.). Його загальний огляд «Народна музика» появився в «Енциклопедії Українознавства» (Мюнхен: НТШ, 1949—1952.— Т. I), а згодом в англійському виданні цієї енциклопедії. Варто пригадати, що саме на цьому англійському матеріалі була основана стаття проф. Михайла Каші в репрезентованому журналі «Hitar Reviu» (Нью-Йорк, 1970.— № 33), писана для того, щоб інформувати американських читачів цього видання точними, ясно поданими фактами етномузикознавства.

Десятитомник «Українські народні мелодії»— це прекрасне, та зовсім логічне завершення усіх попередніх студій З. Лиська в ділянці української народної музики. Оскільки це найбільша праця українського музикознавства взагалі та один із найбільших збірників у світовій літературі того роду, то варто докладніше подати історію його постання.

Про нову задуману працю З. Лиська докладніше знали спершу лише його найближчі співробітники. Ось фрагмент його листа від 15 листопада 1953 р. до піаніста-педагога Романа Савицького, в якому автор не без гумору описує труднощі розпочатої роботи: «Я узявся за велику працю. Уже два роки збираю українські народні мелодії і складаю в обширну картотеку. Маю дотепер 2200 мелодій, але це ще мало, дуже мало. Всякі збірники, що є у німецьких бібліотеках, я уже майже вичерпав, а тепер штурмую людей (цілком невинних) в Амери-

ці й Канаді. Як зберу яких 4—5 тисяч, можна буде братися до солідних дослідів і думати про якесь більше видання. Але вже навіть і тепер, на підставі неповного матеріялу, я виготовляю окремі розвідки...» Незважаючи на труднощі, 30 січня 1955 вийшов у Мюнхені окремий проспект «Українських народних мелодій» (скорочено: УНМ), в якому автор описав мету й будову своєї праці та інформував про значну кількість уже зібраних пісень: 7 тисяч! Цей проспект розіслало Наукове т-во ім. Шевченка в Сарселі. Тоді вже й ширші музичні та наукові кола почали теж усвідомлювати унікальну вартість цього корпусу пісень і величезні кошти такого видання.

У США ініціатива видати УНМ вийшла від Українського музичного інституту в Нью-Йорку. На з'їзд учителів УМІ 8 вересня 1957 р. прибув тоді д-р Атанас Фіголь, який у Мюнхені підтримував зв'язок із З. Лиськом та його працею. Він представив докладніше справу задуманого видання та з'ясував з'їздові деякі можливості його успішної реалізації. Український музичний інститут вирішив піти назустріч цьому великому проектові, а його директор, Роман Савицький, від того часу намагався пожвавити справу на ширшому терені, підкреслюючи у пресі переломне музичне та й позамузичне значення УНМ (Свобода.— 1957.— 9 листоп.; Ми і світ.— 1960.— лют.)

1961 р. на стале проживання до Нью-Йорка прибуває сам автор УНМ. Його особиста поява та факт, що корпус уже у стадії завершення, дають дальші позитивні наслідки. Про УНМ тоді докладніше пишуть Галина Лагодинська-Залеська, Микола Шлемкевич та Ігор Соневицький. Врешті заходами окремого гуртка ентузіастів на чолі з видавцем Мар'яном Коцем виходять 1964 р. нові проспекти українською та англійською мовами, урухомлюється складна видавнича машина, і того ж року стараннями нью-йоркської УВАН появляється перша книжка із запланованих 10 томів.

Праця З. Лиська охоплює разом 11447 мелодій із їхніми текстами. Вступні статті автора (том 1) вияснюють структуру й методику видання і подані теж в англомовній переробці. Мелодії чергуються за найновішою науковою системою, на базі їх формальної побудови, починаючи від найпростіших до найбільш розвинених пісень . Цей складний метод, опрацьований З. Лиськом, є найбільшим досягненням корпусу УНМ. Побудований він певною мірою на принципах праць Ільмарі Крона над фінляндськими піснями, Бели Бартока над мадярськими й румунськими мелодіями та Філарета Колесси над українськими. У корпусі УНМ кожна мелодія точно означена: коли і в якій місцевості записана, з якого джерела походить, до якого жанру належить (колядка, жартівлива пісня, дума тощо) і яка її ритмічна, мелодична чи формальна характеристика.

Про вартість цієї праці в українському світі та на міжнародному форумі вже писали музикознавці, композитори й педагоги. У сьогоднішніх часах боротьба за правду про Україну стає легшою, коли можна посилатись на наукові праці такого масштабу. УНМ З. Лиська можна б у дечому порівнювати з десятитомною «Історією України-Руси» М. Грушевського. Про зрівняння пісні та історії нації існує чимала література. Згадати б хоча вдумливі спостереження М. Гоголя та О. Довженка, які писали, що українські пісні — це історія народу, показник його життя або поетична біографія української людини. Крім таких наявних історичних вартостей, УНМ вносить теж і інші, та може бути допоміжним джерелом мовознавцям чи етнопсихологам. Ось один цікавий приклад: у корпусі є близько 2500 пісень, які починаються словом «Ой»; у показнику текстів тим пісням присвячено аж 55 сторінок. Чи не є такий індекс своєрідним показником української емоційності та можливою базою для нових студій у цьому напрямі?

Очевидно, найбільші цінності УНМ — це досягнення музичні. З. Лисько зумів звести до одного могутнього знаменника численні збірники попередніх дослідників — як українців, так і чужинців (УНМ містять близько 200 джерел за 1774—1961 рр.). Ця праця — не тільки завершення наполегливих студій самого її автора; вона є також аналітичним виверщенням етно-музикологічної діяльності П. Бажанського, М. Гайворонського, В. Гнатюка, К. Квітки, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Лисенка, С. Людкевича, М. Максимовича, Д. Ревуцького, О. Рубця, П. Сокальського, В. Ступницького і багатьох інших. До УНМ входять українські матеріали чужих дослідників, таких як Олександр Алябєв, Вацлав Залеський, Оскар Кольберг, Людовик Куба, Кароль Липинський, Ян Прач, Олександр Сєров, Сергій Танєєв.

Окрема цінність корпусу полягає у тому, що він створений з думкою про майбутнє, про десятки тисяч українських народних пісень, не охоплених цією працею. Автор не тільки докладно опрацював систему впорядкування й аналізу пісень, а й у своїй передмові до УНМ призначив її служити поштовхом і доброю основою для дальших досліджень українських мелодій. Отже, З. Лисько залишив майбутнім музикознавцям працю піонера та завжди актуальну ідею відкривача нових світів.

ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА

Науково-довідкова література

Українська Загальна Енциклопедія / Ред. І. Раковський.— Львів; Станіславів; Коломия: Видання кооперативу «Рідна школа», 1930—1935.— Т. 2.— С. 479.

Енциклопедія Українознавства / Ред. В. Кубійович.— Наукове товариство ім. Шевченка. Гаслова частина.— Мюнхен, 1955 — Т. 4.— С. 1299.

Мала Музична Енциклопедія / Ред. О. Залеський.— Мюнхен, 1971.— С. 63.— 1971.— С. 63.

Словник українських псевдонімів та криптонімів / Ред. О. Дей.— К., Наук. думка.— 1969.— С.— 158, 496.

Encyclopedie de la musique. Sons la direction de Francois Michel en collaboration avec Francois Lesure et Vladimir Federov.— Paris, 1958—1961.— T. 3.— C. 119.

Algemeine Muzik — Encyclopedie. Onder leiding van Dr. A. Corbet en Wouter Paap. Antwerpen — Amsterdam: Zuid-Nederlandse Uitgeverij, 1957—1963.— T. 4.— C. 404.

Статті та рецензії

Стешко Ф. Рец. праці «Семена Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм» // Українська музика.— 1937.— № 7.— С. 97—98.

Витвицький В. Рец. збірника «Великий співанник Червоної Калини» // Українська музика.— 1937.— № 7.— С. 99.

Леник В. Композитор і музиколог Зіновій Лисько // Український самостійник.— 1953.— 25 жовт.

Лагодинська-Залеська Г. Зіновій Лисько // Овид.— № 7.— С. 21—22.

Пісенний скарб України: Інтерв'ю З. Лиська за ред. М. Шлемкевича // Листи до приятелів.— № 3—4, 1961.— С. 23—25. Передрук з англ. резюме в «Українському огляді».— 1961.— № 7.— С. 55—57.

Соневицький І. Наша дума, наша пісня // Свобода.— 1963.— 18 січ.
Маценко П. Кодекс українських народних мелодій // Новий Шлях.— 1965.— 13 лют.
Каранович Д. Зіновій Лисько — композитор, музиколог, діяч // Вісті.— 1966.— № 1.— С. 3—6.
Антонович М. Тропарі воскресні З. Лиська // Вісті.— 1968.— № 4.—С. 12—17.
Витвицький В. Народна музична скарбниця // Новий Шлях.— 1967.— 16 груд.

Роман САВИЦЬКИЙ-син

Нотографічний покажчик творів Остапа Нижанківського

Творчість О. Нижанківського займає важливе місце в розвитку музичної культури Галичини кінця XIX — початку XX ст. Композитор одним із перших на західноукраїнських землях рішуче виступив за оновлення національного музичного мистецтва і вирішив іти шляхом М. Лисенка. У своїй творчості О. Нижанківський опирається і на кращі традиції композиторської школи Західної України, зокрема І. Лаврівського, М. Вербицького, В. Матюка.

Творча спадщина О. Нижанківського порівняно невелика і обмежується переважно вокальними творами — сольними і хоровими. Найбільш відомими в його творчості є хори «З окрушків», «Гуляли» на сл. Ю. Федьковича, обробки народних пісень «Ой, Морозе, Морозенку», «Гей горами, козаче», «Отамане, батьку наш», солоспіви «Минули літа молодії» на сл. Т. Шевченка, «О, не забудь» на сл. В. Масляка та ін.

Сьогодні українське музикознавство якось «забуло» про цього талановитого композитора — немає не тільки монографічних досліджень, а й грунтовних статей про композитора і його творчість. Література про О. Нижанківського обмежується кількома прижиттєвими рецензіями на його твори [1], статтями С. Людкевича [2], С. Чарнецького [3] та В. Щурата [4], що з'явились одразу після його трагічної загибелі, спогадами К. Студинського [5]. В останні десятиріччя розвідки

[1] Бажанський П. «До ластівки...» // Зоря.— 1885.— № 23.— С. 274—275. Матюк В. «До ластівки» Остапа Нижанківського. По причині рецензії того дуету, написаної П. Бажанським // Діло.— 1886.— 26 січня.

[2] Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність // Громадська думка.— 1920.— Ч. 7.— С. 2—3; його ж бібліографія творів О. Нижанківського // Громадська думка.— 1920.— Ч. 12.— С. 2—3; його ж. Концерт з творів О. Нижанківського // Громадська думка.— 1920.— Ч. 20.— С. 4; його ж. 20—ліття смерті О. Нижанківського // Діло.— 1939.— Ч. 116.— С. 8.

[3] Чарнецький С. Остап Нижанківський // Ілюстрований календар товариства «Просвіта» на 1920 рік.— Львів, 1919.— С. 343—344.

[4] Щурат В. Пам'ятка про Остапа Нижанківського // Діло.— 1928.— Ч. 84.— С. 3.

[5] Студинський К. Остап Нижанківський у моїх спогадах // Наша культура.— 1937.— С. 138—139; його ж. Конспект літературно-газетних матеріалів, листів, бібліографічних відомостей про українських письменників і громадсько-політичних діячів / Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 89, арк. 75—89).

Соневицький І. Наша дума, наша пісня // Свобода.— 1963.— 18 січ.
Маценко П. Кодекс українських народних мелодій // Новий Шлях.— 1965.— 13 лют.
Каранович Д. Зіновій Лисько — композитор, музиколог, діяч // Вісті.— 1966.— № 1.— С. 3—6.
Антонович М. Тропарі воскресні З. Лиська // Вісті.— 1968.— № 4.—С. 12—17.
Витвицький В. Народна музична скарбниця // Новий Шлях.— 1967.— 16 груд.

Роман САВИЦЬКИЙ-син

Нотографічний покажчик творів Остапа Нижанківського

Творчість О. Нижанківського займає важливе місце в розвитку музичної культури Галичини кінця XIX — початку XX ст. Композитор одним із перших на західноукраїнських землях рішуче виступив за оновлення національного музичного мистецтва і вирішив іти шляхом М. Лисенка. У своїй творчості О. Нижанківський опирається і на кращі традиції композиторської школи Західної України, зокрема І. Лаврівського, М. Вербицького, В. Матюка.

Творча спадщина О. Нижанківського порівняно невелика і обмежується переважно вокальними творами — сольними і хоровими. Найбільш відомими в його творчості є хори «З окрушків», «Гуляли» на сл. Ю. Федьковича, обробки народних пісень «Ой, Морозе, Морозенку», «Гей горами, козаче», «Отамане, батьку наш», солоспіви «Минули літа молодії» на сл. Т. Шевченка, «О, не забудь» на сл. В. Масляка та ін.

Сьогодні українське музикознавство якось «забуло» про цього талановитого композитора — немає не тільки монографічних досліджень, а й грунтовних статей про композитора і його творчість. Література про О. Нижанківського обмежується кількома прижиттєвими рецензіями на його твори [1], статтями С. Людкевича [2], С. Чарнецького [3] та В. Щурата [4], що з'явились одразу після його трагічної загибелі, спогадами К. Студинського [5]. В останні десятиріччя розвідки

---

[1] Бажанський П. «До ластівки...» // Зоря.— 1885.— № 23.— С. 274—275. Матюк В. «До ластівки» Остапа Нижанківського. По причині рецензії того дуету, написаної П. Бажанським // Діло.— 1886.— 26 січня.

[2] Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність // Громадська думка.— 1920.— Ч. 7.— С. 2—3; його ж бібліографія творів О. Нижанківського // Громадська думка.— 1920.— Ч. 12.— С. 2—3; його ж. Концерт з творів О. Нижанківського // Громадська думка.— 1920.— Ч. 20.— С. 4; його ж. 20—ліття смерті О. Нижанківського // Діло.— 1939.— Ч. 116.— С. 8.

[3] Чарнецький С. Остап Нижанківський // Ілюстрований календар товариства «Просвіта» на 1920 рік.— Львів, 1919.— С. 343—344.

[4] Щурат В. Пам'ятка про Остапа Нижанківського // Діло.— 1928.— Ч. 84.— С. 3.

[5] Студинський К. Остап Нижанківський у моїх спогадах // Наша культура.— 1937.— С. 138—139; його ж. Конспект літературно-газетних матеріалів, листів, бібліографічних відомостей про українських письменників і громадсько-політичних діячів / Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 89, арк. 75—89).

про Нижанківського створили М. Загайкевич [6], З. Штундер [7], Р. Сов'як [8], Я. Михальчишин [9]. Опрацювання наявної літератури показало, що в різних публікаціях зустрічаються численні помилки та суперечливі відомості, починаючи з дати і місця народження [10]. Творча спадщина композитора в більшості залишається невідомою не лише слухацькій аудиторії, а й фахівцям, оскільки більшість його творів не опублікована. Проте й те, що опубліковано, потребує ретельного текстологічного аналізу, оскільки наявні публікації рясніють численними помилками, які множаться з появою кожної нової публікації. У зв'язку з таким станом речей ми зайнялися насамперед пошуками автографів і видань його творів, які б стали надійним джерелом для створення наукової біографії композитора.

Пропонований покажчик складається з шести розділів:

1. Музичний фольклор.
2. Оригінальна творчість:
— хори
— солоспіви
— вокальні ансамблі
— духовна музика
— інструментальна музика
3. Обробки народних пісень
4. Твори у співавторстві з іншими композиторами
5. Упорядкування і видання творів інших композиторів
6. Втрачені твори.

У межах розділу твори укладені за алфавітом назв. Окремий твір розглядається на предмет наявних рукописів (автографи і копії інших осіб) і друків до 1987 р. включно. Пошуку матеріалу сприятиме доданий Алфавітний покажчик назв творів *.

І. Музичний фольклор

І. НАРОДНІ ПІСНІ
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163: 92 / 8, п. 36. 32 × 20,5, 78 с.
На тит. с. напис:

---

[6] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.— С. 185—187; її ж. «Остап Нижанківський...» // Мистецтво.— 1957.— № 4.— С. 43—46.

[7] Історія української дожовтневої музики.— К., 1969.— С. 460—469.

[8] Сов'як Р. Народнопісенні виражальні засоби у солоспівах О. Нижанківського // Народна творчість та етнографія.— 1980.— № 6.— С. 62—66.

[9] Михальчишин Я. Остап Нижанківський — композитор і громадський діяч // Михальчишин Я. В. З музикою крізь життя.— Львів: Каменяр, 1992.— С. 184—192.

[10] Дата і місце народження композитора в літературі подаються суперечливо. На сьогодні існує три версії цього питання. В одних публікаціях рік народження 1862, місце — Дрогобич; в інших — 1862, Стрий. Ця ж дата відзначена на надгробному пам'ятнику О. Нижанківському в Стрию. Третя версія / УРЕ.— Т. 7.— К., 1982.— С. 346; Шевченківський словник.— Т. 2.— К., 1978.— С. 47 / дата народження — 24 січня 1863 р., м. Стрий — правильна, що підтверджує метричне свідоцтво /ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 4, спр. 2619, арк. 6 / Плутанину, очевидно, вніс С. Чарнецький у своїй згадці про О. Нижанківського 1919 р.

* На цьому місці висловлюємо подяку Юрію Ясиновському за надання допомоги під час укладення каталогу.

«Пісні народні. Зібрав і під ноти уложив О. Нижанківський.»
Дата на авантит.: Львів, 1891.
Автограф. Чистовик. Чорнило.
Зміст: 1. Божа кара. 2. Про «Панщину». 3. Про Сирітку. 4. Жовнярська смерть. 5. Сивий голубоньку. 6. Чом дуб не зелений. 7. Обжинкова пісня. 8. Широкая вуличенька. 9. Там у Львові на риночку. 10. Ой, в полі коршемка. 11. Казав-есь ми кленів листочку. 12. Червона калина. 13. По садочку походжаю. 14. А в цісарськім будиночку. 15. Ой, ти зоре та вечірняя. 16. Тихий, буйний вітроньку. 17. На дорозі кріп. 18. Ой, ти дівчино. 19. Гей, гиля білі гуси. 20. Чабарашки. 21. Ой, навислі чорні хмари. 22. Коло моста трава росте. 23. Марширують жовнярики. 24. Ой, оре Івась, оре. 25. Вилетіли два голуби. 26. Ой, чия ж то дівчинонька. 27. Ой, чо ж ти ся погинаєш. 28. Чабарашка. 29. Коломийки. 30. Темна нічка тай не видная. 31. А ще вчера із вечера. 32. Коломийки. 33. Гагілка. 34. Ой, на горі, на горі. 35. Ти мій миленький. 36. Коб я була така красна. 37. Ой, ти мій миленький. 38. Мала баба три доньки. 39. W sześćdziesiątem czwarten roku. 40. Коломийки. 41. Коляда на Йордан. 42. Коляда. 43. Коляда. 44. Коляда. 45. А я мислив, що то. 46. Ой, там рано, ранесенько. 47. Із-за гори високої. 48. Благослови нас, Боже. 49. А хто, хто обідає. 50. Ой, яворе, явороньку. 51. Ішло дівча лужками. 52. Ой, продала дівчинонька сало. 53. Жито, мати, жито. 54. Там в огородечку лілія. 55. Їхав козак без ліс. 56. Бичок. 57. Коломийки. 58. Ой, Романе. 59. Чумацька дума. 60. Човен по воді. 61. Колискова.
Друк.: не виявлено.

2. НАРОДНІ ПІСНІ.
Рукоп.: Не виявлено.
Друк.: Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів.— 1907.— 89 с.
Із змісту: За Русь! Народна пісня (Мелодію і слова подав Іван Г...н; Записав О. Нижанківський.— С. 6—7; Тече річка кервавая: Народна пісня) Сл. подав М. Бачинський; Записав О. Нижанківський.— С. 14—15; Марш Гайдамаків: Народна пісня (Сл. подав Мих. Бачинський: Записав О. Нижанківський.— С. 30—31; Ой, ти тату, тату наш: Народна пісня) Співав О. Глібовицький у с. Цигани коло Заліщик; Записав О. Нижанківський.— С. 34—35; Ляшок: Народна пісня (Записав О. Нижанківський.— С. 44—45; Довго ми терпіли: Народна пісня) Мелодію подав Демидчук Семен; Записав О. Нижанківський в Залапові; Сл. Левицького Василя.— С. 61—62; Ой, зацвила черемшина: Народна пісня (Сл. написав Максим Залізняк («Зоря»); Записав О. Нижанківський.— С. 62—63; Чом-чом? (Сл. Віри Лебедової; Мелодія словенська, записав від М. Дияковської О. Нижанківський.— С. 69—70; Про Мороза: Ой, Морозе, Морозенку: Народна пісня) Мел. подав І. Роздольський з Берлина пов. Броди; Записав О. Нижанківський.— С. 83—86.

3. ПОКОХАЛА ТЕБЕ — Pokochałam ciebie: Запис народної пісні (?)
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 171, 29 / п. 1. 1 арк. 33 × 25,5.
(П'ять варіантів запису пісні)
Дата в кінці твору: «Дуліби. 8. III. 1901».
Автограф. Ескізи. Олівець.
На тит. с. штамп: «Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка у Львові».
Друк. не виявлено.

4. СТОЇТЬ ГОРА ВИСОКАЯ: Запис народної пісні: Обробка для голосу в супров. фп. Д. Січинського.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 169, 11 / п. 1. 1 арк. 33 × 25,5, 12 т.

Стоїть гора високая / пісня народна.

Б. м., Б. р.

Копія Д. Січинського. *Олівець.*

В кінці твору запис: «Се властиво народна чи популярна пісня, яку уклав О. Нижанківський і тому Січинський подав його як автора-композитора. Слова на картці не відповідають цілком дійсним словам Глібова «Журба», тому треба було правити при виданню. 22. 11. 1913. Часть музики редагував я сам».

Підпис: Я. Вінцковський.

Друк.: Не виявлено.

II. Оригінальна творчість

II. 1. Вокальна музика.

II. 1. А. Хори.

5. БУРЯ НА МОРІ:

Кантата: Для хору в супров. фп.:

Сл. І. Калічки.

Рукоп.: Автограф. Власність І. Стефанюка. Автограф подарований автором священику В. Герасимовичу.

Друк.: Не виявлено.

6. ВЕЧІРНЯ ПІСНЯ:

Для чоловічого хору і басового соло без супров. Сл. Б. Кирчіва.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 171, 34 / п. 1, 2 арк. 33 × 25,5.

Пісня вечірня: партія перших тенорів.

Б. м., Б. р.

Копія Д. Січинського. *Чистовик. Чорнило.*

На тит. с. І в кінці твору штамп: «Бібліотека наукового товариства ім. Шевченка у Львові».

Друк.: 1. Вечірня пісня: Пісня вечірня: Для чоловічого хору і басового соло без супров. Сл. Б. Кирчіва.— Львів: Боян, 1896.— Вип. 4.— 2 с.

2. Вечірня пісня: Пісня вечірня: Для чоловічого хору і басового соло без супров. / Сл. Б. Кирчіва // Збірник квартетів на хор чоловічий українських та інших композиторів.— Львів: Бандурист, 1911.— С. 80—82.

3. Вечірня пісня: Пісня вечірня: Для чоловічого хору і басового соло без супров. / Сл. Б. Кирчіва: 2-ге вид.— Львів: Боян, 1913.— 3 с.

4. Вечірня пісня: Для мішаного хору і басового соло без супров. / Сл. Б. Кирчіва: Перекл. з чоловічого хору Ст. Людкевича // Хорові твори українських композиторів кінця XIX — поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— Вип. 1. — К., 1965.— С. 37—39.

5. Вечірня пісня: Для чоловічого хору і басового соло без супров. Сл. / Б. Кирчіва // Хорові твори українських композиторів кінця XIX — поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— Вип. 2.— К., 1968.— С. 41—42.

6. Вечірня пісня: Для чоловічого хору і басового соло без супров. / Сл. Б. Кирчіва // Хорові твори українських композиторів кінця XIX — поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— Вип. 3.— К., 1970.— С. 25—26.

7. Вечірня пісня: Пісня вечірня: Для чоловічого хору і басового соло без супров. / Сл. Б. Кирчіва // Хрестоматія української дожовтневої музики / Упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко.— 2-ге вид.— Ч. 2.— К., 1976.— С. 137—138.

Титульна сторінка квартету О. Нижанківського «Гуляли». «Бібліотека музикальна», № 1.

Бібліотека
музикальна
„Вітрогони"
коломийки на фортепян
О. Нижанковского.
Львів
Випуск: 16.
Ціна 30кр.

Титульна сторінка композиції О. Нижанківського «Вітрогони».
«Бібліотека музикальна», № 16.

7. ВИТАЙ НАМ ДОСТОЙНИЙ:

Для чоловічого хору без супров.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163, 92 / 18, п. 36. 4 арк. 15,5 × 25,5. 16 т.

Назва твору і автор не вказані.

Хорові партії.

Б. м., Б. р.

Автограф? Чистовик. Чорнило.

В кінці твору штамп: «Артистична прогулька Львівського Бояна. 1892».

Друк.: не виявлено.

8. ВИТАЙТЕ НАМ, ГОСТІ:

Кантата на посвячення Народного Дому в Стрию.

Для чоловічого хору в супров. фп.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Витайте нам, гості: Кантата на посвячення Народного Дому в Стрию: Для чоловічого хору в супров. фп.— Партії.— Стрий: Боян, 1900.— Вип. 108.— 4 с.— Партія фп. відсутня.

9. ГУЛЯЛИ:

Для чоловічого квартету або хору без супров.:

Сл. Ю. Федьковича.

Рукоп.: І. ЛНБ АН України, ф. 163. 92 / 30, п. 36. 4 арк. 25,5 × 17, 87 т.

На тит. с. напис: «Гуляли Квартет мужеський a capela.

Присвята Вп. п. радникови Анатолеви-Вахнянинови / Сл. Ю. Федьковича».

Дата вкінці твору: «Львів, 30. VI. 1905».

Автограф. Чистовик. Чорнило.

На тит. с. напис: «Видавництво «Львівський Боян». Передрук заборонений».

На тит. с. штамп: «Музичний музей тов. Львівський Боян, ч. 17».

2. ЛНБ АН України, ф. 163. 92 / 29, п. 36. 4 арк. 25,5 × 33, 87 т.+17 т.

Гуляли: Для чоловічого хору в супров. фп.— Партит. Автор тексту не вказаний.

Б. м., Б. р.

Копія невстановл. особи. *Чорнило.*

На арк. 4: запис мелодії «Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями». 17 т. Сл. Т. Шевченка.

В кінці твору запис: «Мого поділу тактів прошу не увзглядняти, але після своєї науки перевести».

Автограф. Олівець.

Нижче штамп: «[Ки]рило Студинський».

Між автографами є різночитання.

Друк.: 1. Гуляли: Для чоловічого квартету без супров. / Сл. Ю. Федьковича.— Партитура і партії.— Львів: Бібліотека музикальна (1885).— Вип. 1.— 16 с.— Наклад хору учнів Руської академічної гімназії.

2. Гуляли: Для чоловічого квартету без супров. / Сл. Ю. Федьковича.— Партитура і партії.— 2-ге вид.— Львів: Бібліотека музикальна (1886).— Вип. 1.— 18 с. (Високоповажному п. А. Вахнянинови).

3. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл Ю. Федьковича.— Партитура.— Львів: Боян, 1905.— 4 с.

4. Гуляли: Для чоловічого (п'ятиголосного) хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича.— Партитура.— Харків, 1926.— 5 с.

5. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Українські класичні хори / Упоряд. П. Козицького.— Вип. 1.— К., 1950.— С. 36.

6. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Українські класичні хори / Упоряд. Міньківського О.— Вип. 2.— К., 1955.— С. 47.

7. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Хрестоматія з читання хорових партитур.— К., 1963.— С. 93—98.

8. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Карпатський гомін: Твори з репертуару Гуцульського ансамблю / Упоряд. М. Гринишина.— К., 1966.— С. 36—42.

9. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Хорові твори українських композиторів кінця XIX — поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— Вип. 2.— К., 1970.— С. 44—48.

10. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Хрестоматія української дожовтневої музики.— К., 1970.—С. 370—372.

11. Гуляли: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Хрестоматія української дожовтневої музики / Упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко.— Ч. 2.— 2-ге вид.— К., 1976.— С. 129—131.

10. ЗОЛОТІ ЗОРІ: З ОКРУШКІВ:
Для чоловічого хору без супров.:
Сл. Ю. Федьковича
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163, 92 / 2, п. 36. 2 арк. 25,5 × 33, 104 т.
Золоті зорі. Партитура.
Автор слів не вказаний.
Б. м., Б. р.
Копія невстановл. особи.
На тит. с. напис: «Зміни. О. Л.»
Чорнило. Олівець.

1. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича.— Партитура. 1 партії.— Львів: Бібліотека музикальна (1886).— Вип. 4.— 8 с.

2. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича. Аранж. С. Людкевича.— Львів (1919).— 7 с.

3. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Обробка С. Людкевича // Нижанківський О. З окрушків. Воробкевич І. Огні горять.— Львів: Б. в., Б. р.— С. 1—8.

4. Золоті зорі: З окрушків: Для мішаного хору без супров. / Аранж. В. Безковайного.— Партитура.— Львів; Тернопіль (1928).— 4 с.

5. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича.— Партитура.— Львів: Сурма, Б. р.— 5 с.

6. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича.— Партитура // Хорові твори українських композиторів кінця XIX — поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— К., 1968.— Вип. 2.— С. 32—40.

7. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Хрестоматія української дожовтневої музики.— К., 1970.— С. 373—377.

8. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Співає Буковина.../ Упоряд. А. М. Кушніренка.— К., 1972.— С. 21—28.

9. Золоті зорі: З окрушків: Для чоловічого хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Хрестоматія української дожовтневої музики / Упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко.— Ч. 2.— Вид. 2.— К., 1976.— С. 132—136.

11. ІЗ НИЗЬКИМ ПОКЛОНОМ: Кантата в цісарське свято у Львові: Для чоловічого хору без супров.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/23, п. 36. 1 арк. 33×25,5, 42 т.

Партитура. Дата в кінці твору: «Стрий, 5 червня 1912».

Автограф. Олівець. Чистовик.

На тит. с. штамп: «Стрийський Боян».

Друк: Не виявлено.

12. ЛЯХІВКА:

Для чоловічого квартету або хору без супров.: Сл. М. Вороного.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Ляхівка: Застольна пісня: Для чоловічого хору без супров. / Сл. М. Вороного // Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів, 1907.— С. 24—25.

13. НАША ДУМА, НАША ПІСНЯ НЕ ВМРЕ, НЕ ЗАГИНЕ:

Для чоловічого хору без супров.:

Сл. Т. Шевченка.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Наша дума наша пісня: Для чоловічого хору без супров.— Партитура / Сл. Т. Шевченка // Збірник квартетів на мужеський хор / Ред. О. Нижанківського.— Львів: Боян (1896).— Вип. 1.— С. 1.

14. НАША СЛАВНА УКРАЇНО: Для хору без супров.:

Сл. С. Яричевського.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Наша славна Україно: Для хору без супров. / Сл. Я. Яричевського // Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів, 1907.— С. 16—17.

15. НОВА СІЧ: Для чоловічого хору, соло баритона і дуету в супров. фп.: Сл. Ю. Федьковича.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163, 92/27, п. 36. 33×25,5, 4 арк, 54 т. Нова Січ. Партитура. Дата в кінці твору: Львів, 26 квітня 1898. Копія. Підпис: «В. Чума (?)».

Друк.: 1. Нова Січ: Для чоловічого хору, соло баритона і дуету в супров. фп. / Сл. Ю. Федьковича.— Станіславів; Перемишль: Боян, 1903.— Вип. 11.— 6 с.

2. Нова Січ: Для чоловічого хору, соло баритона і дуету в супров. фп.: Сл. Ю. Федьковича.— Львів: Зоря, 1923.— 4 с.

3. Нова Січ: Для чоловічого хору, соло баритона і дуету в супров. фп. / Сл. Ю. Федьковича.— Львів: Бандурист, Б. р.— 4 с.

16. ПОНІМІЛИ ПО ВКРАЇНІ: Для чоловічого хору без супров.: Сл. Ю. Федьковича.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Поніміли по Вкраїні: Для чоловічого хору без супров. // Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів, 1907.— С. 5—6.

17. ТЮРМА ЗА ВОЛЮ: Для хору без супров.: Сл. О. Кониського.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Тюрма за волю: Для хору без супров. / Сл. О. Кониського // Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів, 1907.— С. 40—41.

18. ЧИ ЗНАЄШ, ДЕ КРАЇНА ТАЯ МИЛА? Для хору без супров.:
Сл. Ю. Федьковича.
Рукоп.: Не виявлено.
Друк.: Чи знаєш, де країна тая мила? Для хору без супров. / Сл. Ю. Федьковича // Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів, 1907.— С. 79—80.

II. 1. Б. Вокальні ансамблі

19. БАТЬКО І МАТИ: Дует для сопрано і альта в супров. фп.:
Сл. народні.
Рукоп.: Не виявлено.
Друк.: Батько і мати: Дует для сопрано і альта в супров. фп. / Сл. народні.— Львів: Ред. ж. Дзвінок, 1891.— 2 с.— Датується на основі: ж. Зоря, 1891.— № 9.— С. 179—180.

20. 19. ДО ЛАСТІВКИ: Дует для тенора і баритона в супров. фп.:
Сл. В. Навроцького.
Рукоп.: Не виявлено.
Друк.: До ластівки: Дует для тенора і баритона в супров. фп. / Сл. В. Навроцького.— Львів, 1885.— 9 с. (Товариству Академічне братство на спомин).

21. ЛЮБЛЮ ДИВИТИСЬ: Дует для сопрано і альта в супров. фп.:
Сл. О. Кониського. Уклад фортепіанного супров. Д. Січинського.
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/26, п. 36. 33×25,5, 4 арк., 69 т.
Б. м., Б. р. Копія. Чорнило.
На тит. с. штамп: «Бібліотека Колегії руської в Римі».
Друк.: 1. Люблю дивитись: Дует для сопрано і альта в супров. фп. / Сл. О. Кониського. Укл. фп. Д. Січинського.— Станіславів: Боян, 1904.— Вип.— 19.— 8 с.
2. Люблю дивитись: Дует для сопрано і альта в супров. фп. / Сл. О. Кониського // Зустріч з друзями: репертуарний зб. / Упоряд. І. Я. Енгстрема.— К., 1973.— С. 35.
3. Люблю дивитись: Дует для сопрано і альта в супров. фп. / Сл. О. Кониського // Хрестоматія української дожовтневої музики / Упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко.— 2 вид.— Ч. 2.— К., 1976.— С. 139—144.

II. 1. В. Солоспіви

22. АХ, ДЕ Ж ТОЙ ЦВІТ: Для голосу в супров. фп.: Сл. В. Масляка.
*Рукоп.:*Не виявлено.
Друк.: 1. Ах, де ж той цвіт: Для голосу в супров. фп. / Сл. В. Масляка.— Львів: Музична накладня Торбан, 1907.— Вип. 35.— 5 с.— Датується на основі: ж. Літературно-науковий вістник, 1907.— Кн. IV.— С. 189.
2. Ах, де ж той цвіт: Для тенора в супров. фп. / Сл. В. Масляка.— 2. Вид.— Львів: Торбан, 1932.— Вип. 35.— 4 с.

23. ВЕРНІТЬСЯ, СНИ МОЇ: Для голосу в супров. фп.: Сл. О. Бобикевича.
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163, 92/14. п. 36. 1. арк. 28×23, 20 т.

Верніться, сни мої.
Автор тексту не вказ.
Б. м., Б. р.
Копія. Олівець. Чорнило.
1. Верніться, сни мої: Для голосу в супров. фп. / Сл. О. Бобикевича // О, не забудь; Верніться, сни мої.— Станіславів: Боян, 1902.— Вип. 4.— 4 с.
2. Верніться, сни мої: Для голосу в супров. фп. / Сл. О. Бобикевича // О, не забудь; Верніться, сни мої.— 2. Вид.— Станіславів: Боян, 1904.— Вип. 4.—4 с.
3. Верніться, сни мої: Для голосу в супров. фп. / Сл. О. Бобикевича // О, не забудь; Верніться, сни мої.— Львів: Торбан, 1932.— Вип. 214.— 4 с.

24. ЗИМА: Для голосу в супров. фп.: Сл. М. Маєрової.
Рукоп.: 1. ЛНБ АН України, ф. 163. 92/31, п. 36. 4. 4 арк. 33×25,5, 28 т.
Б. м., Б. р.
Копія. Чорнило. Текст польською мовою.
2. ЛНБ АН України, ф. 163, 92/11, п. 36, 1 т.
Сл. М. Маєрової. Пер. Б. Лепкого.
Б. м., Б. р.
Автограф. Ескіз. Чорнило.
Друк.: Не виявлено.

25. І МОЛИЛАСЯ Я: Для голосу в супров. фп.: Сл. О. Кониського.
Рукоп.: Не виявлено.
Друк.: І молилася я: Для голосу в супров. фп. / Сл. О. Кониського.— Львів: Торбан, 1906.— Вип. 14.— 5 с.— Вп. п. Саломеї Крушельницькій.— Датовано на основі: Діло, 1906.— № 57.

26. МИНУЛИ ЛІТА МОЛОДІЇ: Для тенора в супров. скрипки і фп.: Сл. Т. Шевченка.
Присвята М. Левицькому.
Рукоп.: 1. ЛНБ АН України, ф. 163, 92/24, п. 36. 2 арк. 33×25,5.
Партія тенора і скрипки.
Б. м., Б. р.
Копія. В кінці твору напис: У. Туркевич.
Чорнило.
2. ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 172, арк. 56—56а.
Б. м., Б. р.
Копія. Чорнило.
Друк.: 1. Минули літа молодії: Для тенора в супров. скрипки і фп. / Сл. Т. Шевченка.— Львів (1895).— 8 с.— Присвята М. Левицькому.
2. Минули літа молодії: Для тенора в супров. скрипки і фп. / Сл. Т. Шевченка.— 2-ге вид.— Львів: Боян, 1895.— 8 с.—Присвята М. Левицькому. Датовано на основі: Діло, 1895.— № 42.— С. 3.
3. Минули літа молодії: Для тенора в супров. фп. / Сл. Т. Шевченка// Пісні та романси для високого голосу в супров. інструм. тріо / Упоряд. М. Котлярської.— К., 1967.— Вип. 1.—С. 3—10.

27. 6. НЕ ВИДАВАЙ МЕНЕ ЗАМУЖ: Для голосу в супров. фп.: Сл. І. Іванціва.
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163, 92/10, п. 36, 4 арк. 35×25,5, 73 т.
Автор слів не вказаний.

Б. м., Б. р.
Копія. На тит. с. і в кінці твору напис: «Власність М. Сабат-Свірської». *Чорнило.*
Друк.: Не виявлено.

28. 7. О, НЕ ЗАБУДЬ: Для голосу в супров. фп.: Сл. В. Масляка.
Рукоп.: 1. ЛНБ АН України, ф. 171. 26 / п. 1. 1 арк. 33×25,5.
Автор слів не вказаний.
Б. м., Б. р.
Автограф. Чорнило. Чистовик.
В кінці штамп: «Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка у Львові».
2. ЛНБ АН України, ф. 163. 92/21, п. 36. 1 арк. 28×23, 21 т.
Автор слів не вказаний.
Б.м., Б. р.
Копія. Олівець, чорнило.
Між рукописами є різночитання.
Друк.: 1. О, не забудь: Для голосу в супров. фп. / Сл. В. Масляка // О, не забудь; Верніться, сни мої.— Станіславів: Боян, 1902.— Вип. 4.— 4 с.
2. О, не забудь: Для голосу в супров. фп. / Сл. В. Масляка // О, не забудь; Верніться, сни мої.— 2-ге вид.— Станіславів: Боян, 1904.— Вип. 4.— 4 с.
3. О, не забудь: Для голосу в супров. фп. / Сл. В. Масляка // О, не забудь; Верніться, сни мої.— Львів: Торбан, 1932.— Вип. 214.— 4 с.
4. О, не забудь: Для голосу в супров. фп. / Сл. В. Масляка.— К., 1961.— 4 с.
5. О, не забудь: Для голосу в супров. фп. / Сл. Масляка // Українські класичні романси / Упоряд. Т. П. Булат.— К., 1983.— С. 159—166.

29. 8. ПРОЩАЙ, ПОДРУГО МОЄЇ ВЕСНИ: Для голосу в супров. фп.: Сл. І. Іванціва.
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/11, п. 36. 2 арк. 33×25,5, 26 т.
Автор слів не вказаний.
Твір без поет. тексту.
Б. м., Б. р.
Автограф.: Олівець. Ескіз.
Друк. Не виявлено.

30. 9. У ГАЮ: НЕ СПІВАЙ МИ, СОЛОВІЮ: Для голосу в супров. фп.: Сл. О. Бобикевича.
Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/12, п. 36. 4 арк. 33×25,5, 90 т.
Не співай ми, соловію / муз. Е. [!] Нижанківського.
Б.м. Б. р.
Копія. В кінці твору напис: «Ярослав о. Лепкий, член Академічного Кружка». Нижче напис: «Олеся Бажанська».
Друк.: Не виявлено.

II. 2. Духовна музика

31. БОЖЕ, НА ЗЕМЛЮ РУСЬКУ ПОГЛЯНЬ: Молитва: Хорал: Для хору без супров.: Сл. І. Дуцька.
Рукоп.: Не виявлено.
Друк.: 1. Боже, на землю руську поглянь: Молитва: Для хору без супров.

/ Сл. І. Дуцька // Нижанківський О. Українсько-руський співаник з нотами.— Львів, 1907.— С. 72—73.

2. Боже, на землю руську поглянь-Боже, на землю нашу глянь: Для хору без супров. / Сл. І. Дуцька // Ще не вмерла Україна: Співаник з великих днів.— Відень, 1916.— С. 33

32. 1. МОЛИТВА ГОСПОДНЯ: Для хору або чоловічого квартету без супров.: Сл. Т. Луцика.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Молитва Господня: Для хору без супров. / Сл. Т. Луцика // Збірник церковно-народних пісень / Укл. Т. Луцика.— Вип. 1.— Перемишль, 1900.— С. 5—7.

33. 2. ЦАРЮ НЕБЕСНИЙ: МОЛИТВА ДО СВ. ДУХА: Для чоловічого хору або квартету без супров.: Сл. Т. Луцика.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Царю небесний: Молитва до св. Духа: Для хору без супров. / Сл. Т. Луцика // Збірник церковно-народних пісень / Укл. Т. Луцика.— Вип. 1.— Перемишль, 1900.— С. 3—4.

34. ПІСНЬ НА ВСЕМИРНОЕ ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО І ЖИВИТВОРНОГО ХРЕСТА: Витай о Кресте: Для хору без супров.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Витай о Кресте: Пісня на всемирное воздвиження чесного і животворного Хреста: Для хору без супров. // Збірник церковно-народних пісень / Укл. О. Нижанківського, Т. Луцика.— Вип. 3.— Перемишль, 1900.— С. 6—8.

35. 4. ПІСНЬ ПОХОРОННА: МИ ТВОЄ ВЖЕ ТІЛО І ТЕБЕ ПРОЩАЄМ: Для хору або квартету без супров.: Сл. Т. Луцика.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Пісня похоронна: Ми твоє вже тіло і тебе прощаєм: Для хору або квартету без супров. / Сл. Т. Луцика // Збірник церковно-народних пісень / Укл. В. Матюка, Т. Луцика.— Вип. 2.—Перемишль, 1900.— С. 29—31.

36. 5. ПІСНЬ ДО ПРЕЧИСТОЇ ДІВИ МАРІЇ: В ПРЕЧИСТИЙ БЛЕСК ЧУД-ЯСНОЇ ЗОРІ: Для жіночого хору без супров.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Пісня до Пречистої Діви Марії: Для жіночого хору без супров.— Партитура.— Б. м., Б. р.— 2 с.

37. 6. СЛУЖБА БОЖА: Для хору без супров.

Зміст: Слава Единородний; Царю небесний; Достойно єсть; милость мира; Господи помилуй; Аллилуя; Многолетствіе коротке; Да ісполнятся уста наша; О, імені Господи; Святий Боже.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/3, п. 36. 5 арк. 31×25. Партії. Б. м., Б. р.

Автограф. Чорнило.

На тит. с. «Да ісполнятся»— штамп: «Наталя Кобринська».

На кожному арк. штамп: «о. Остап Нижанківський».

Святий Боже. *Копія.* 6 арк. 16,5×25. *Чорнило.*

Друк.: Святий Боже: Для чоловічого хору без супров.— Партитура і партії.— Б. м., Б. р.— 8 с.— Пам'яті Володислава Кузика.

38. 7. ЯСНО ЗОРЯ ЗАСВІТИЛА: Кантата в честь его святости папи Льва XIII: Для сопрано і альта в супров. фп. в 4 руки: Сл. С. Сембратовича.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/17, п. 36. 6 арк. 33×25,5, 81 т.

На тит. с. напис: «Кантата в честь Его Святости Папи Льва XIII-го до слів его Превосходит[ельства] Сильвестра Сембратовича уложив музику в 2 голоси сопран і альт з супроводом фортеп. в 4 руки для воспитанниць ч. ч. Василіан у Львові на ювілейний концерт в честь его святости Остап Нижанківський руско-катол. сотрудник Бурштина».

Партитура.

Дата в кінці твору: Стрий, 6 лютого 1893.

Автограф. Чорнило. Олівець.

Друк.: 1. Ясно зоря засвітила: Кантата в честь папи Льва XIII: Для сопрано і альта в супров. фп. в 4 руки / Сл. С. Сембратовича.— Львів, 1893.— 2 с.

2. Ясна зоря засвітила: Кантата: Для сопрано і альта в супров. фп. в 4 руки / Сл. С. Сембратовича.— Партії.— Львів, Б. р.— 2 с.

II. 3. Інструментальна музика

39. ВІТРОГОНИ: Коломийки для фп.: Тема, 4 коломийки і кода.

Рукоп.: ЛНБ АН України, ф. 163. 92/6, п. 36. 3 арк. 32×25,5, 143 т.

Дата в кінці: Львів. 24. XI. 1890.

Автограф. Чорнило. Олівець. Чистовик.

В кінці штамп: «Видавництво Бібліотеки музикальної у Львові».

Друк.: 1. Вітрогони: Коломийки для фп.— Львів: Бібліотека музикальна, 1891.— Вип. 16.— 10 с.

2. Вітрогони: Для фп. // Хрестоматія української дожовтневої музики / Упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко.— Ч. 2.— Вид. 2.— К., 1976.— С. 145—150.

3. Коломийки: Вітрогони: Для скрипки і фп. / Обробка М. Тучинського // Твори українських композиторів для скрипки і фп.— К., 1982.— Вип. 7.— 48 с.

III. Обробки народних пісень

40. А ЗВІДСИ ГОРА: Народна пісня: Обробка для мішаного хору без супров.

Рукоп.: ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 186, арк. 1—3.

Б. м., 28. 1. 1907. Партитура.

Підпис: «І. Думеньчук» (?)

Копія. Чорнило.

Друк.: Не виявлено.

41. КОЛИСАНКА. Народна пісня: Обробка для голосу в супров. фп.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Колисанка: Ой біда ж мені на тій чужині: Народна пісня: Обробка для голосу в супров. фп. / Подав Богдан Лепкий, Кригулець, пов. Чортківський; уложив О. Нижанківський // Колисанка; Ой, ти поїхав, мене понехав.— Львів, 1905.— Зош. 2-3.— 4 с.— Музичний додаток до «Артистичного вісника».

42. КОЛЯДИ: Обробка для чоловічого хору без супров.

Зміст: Вселенная, веселися; Радуйтеся всі люди; Дивная новина; Христос родився; О предвічний Боже; Стань Давиде!; Согласно співайте; Бог природу...; Бог предвічний; Нова радість стала; Тайна нам ся явила; Дар нині пребогатий; Бог ся раждає; Небо і земля; Херувими святі; Нині Адаме...; Возвеселимся всі; Новая радость; В яслах лежить; Предвічний родився.

Рукопис.: Не виявлено.

Друк.: Коляди: Для чоловічого хору без супров.— Партитура / Гармоніз. О. Нижанківського.— Львів: Боян, Б. р.— Вип. 20.— 21 с.

2. Коляди: Для чоловічого хору без супров. / Гармоніз. О. Нижанківського.— Партитура.— 2-ге вид.— Львів: Боян, Б. р.— 25 с.

3. Во Вифлеємі нині новина: Коляда: Для чоловічого хору без супров. / Гармоніз. О. Нижанківського // Збірник церковно-народних пісень / Уклад. Т. Луцика.— Вип. 1.— Перемишль, 1900.— С. 24—25.

43. ОЙ, В ПОЛЮ САДОК: Народна пісня: Обробка для голосу в супров фп.

Рукоп.: 1. ЛНБ АН України, ф. 171, 28/п. 1. 2 арк. 33×25,5, 16 т. На тит. с. напис: «Пісні народні (Ой в полю садок) Подав мелодію д. М. Миколайчук (Мервичі коло Куликова) Слова із збірника Роздольського с. Берлин п. Броди».

Дата в кінці твору: 12. III. 1896.

Автограф. Чорнило. Чистовик.

На тит. с. штамп: «Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка у Львові».

2. ЛНБ АН України, ф. 163, 92/21. п. з.: 1 арк. 33×25,5.

Б. м., Б. р.

Копія. Чорнило.

Друк.: Ой, у полі садок: Народна пісня: Обробка для голосу в супров. фп. / Оброб. О. Нижанківського // Ой, у полі садок; Атамане, батьку наш.— Станіславів: Боян, 1904.— Вип. 18.— 4 с.

44. ОЙ ТИ ПОЇХАВ, МЕНЕ ПОНЕХАВ: Народна пісня: Обробка для мішаного хору в супров. фп.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Ой ти поїхав, мене понехав: Народна пісня: Для мішаного хору в супров. фп. / Обробка О. Нижанківського // Колисанка; Ой ти поїхав, мене понехав.— Львів, 1905.— Зош. 2-3.— 4 с.— Музичний додаток до «Артистичного вісника».

45. ОТАМАНЕ, БАТЬКУ НАШ: Народна пісня: Обробка для голосу в супров. фп.

Рукоп.: 1. ЛНБ АН України, ф. 171. 27/п. 1. 2 арк. 33×25,5, 23 т.

На тит. с. напис: «Атамане, батьку наш (Чумацька) Співав о. Кость Целевич (Уложив Остап Нижанківський) 12. III. 1896».

Автограф. Чорнило. Чистовик.

У кінці напис: «Мелодію з першою і другою строфою записав від Костя Целевича. 3 і 4-та видрукована в Руській читанці гімназіальній. Остап Н[ижанківський]». В кінці штамп: «Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка у Львові».

2. ЛНБ АН України, ф. 163. 92/21, п. 36. 33×25,5. 1 арк., 23 т.

Б. м., Б. р.

Копія. Чорнило.

Друк.: Отамане, батьку наш: Народна пісня: Для голосу в супров. фп. / Обробка О. Нижанківського // Українські народні пісні з репертуару С. Крушельницької / Упоряд. І. Майчика.— К., 1971.— С. 10.

46. ПОГУЛЯЄМ СЮ НІЧ: Пісня студентська: Обробка для тенора і чоловічого хору: Сл. К. Студинського, В. Охримовича.

Рукоп.: 1. ЦДІА України у Львові, ф. 361, оп. 1, спр. 56.— Арк. 279—280. 6 т. Б. м., 1885. / Джерело датування: ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, од. зб. 47; Медведик П. К. Тарас Шевченко в народних піснях Надзбруччя // Народна творчість та етнографія, 1966.— № 2.— С. 51-52.

Копія. Чорнило.

Друк.: Погуляєм сю ніч: Пісня студентська: Для тенора і чоловічого хору / Сл. К. Студинського; В. Охримовича. Гармонізація О. Нижанківського.— Львів: Боян, Б. р.— 4 с.

47. СЛОВ'ЯНСЬКІ ГІМНИ: Обробка для чоловічого хору без супров.

Рукоп.: 1. ЛНБ АН України, ф. 183, 29/п. 5.— Арк. 62-88. 25×16. 270 т.

На тит. с. напис: «Имни славянські / укладу Ос. Нижанковського».— Партитура. Дата в кінці твору: 18. IV. 1899.

Копія. М. Менцинського. *Чорнило.*

2. ЛНБ АН України, ф. 171, 30/п. І; 32/п. І. 34×26. 15 арк.

На тит. с. напис: «Слов'янські гимни (Остапа Нижанковського) на смичковий квартет (в супров. фп.) Зложив Д. Січинський».— Партії. Дата в кінці твору: Підпечари, 28. 4. 1904.

Копія Д. Січинського. *Чорнило. Чистовик.*

На тит. с. штамп: «Наукове товариство ім. Шевченка у Львові».

3. ЛНБ АН України, ф. 171, 31/п. 1. 35,5×26,5. 12 арк.

На тит. с. напис: «Гимни слов'янські (на мужеський хор) зложив Остап Нижанківський».

Дата в кінці твору: 31. 1. 1906.

Копія Д. Січинського. *Чорнило.*

На тит. с. штамп: «Наукове товариство ім. Шевченка у Львові».

Друк.: Слов'янські гімни: Для чоловічого хору без супров.— Партитура.— Львів: Бандурист, Б. р.—12 с.— Зміст: хорватський, чеський, польський, болгарський, словенський, великоруський, сербський, український.

IV. Твори у співавторстві з іншими композиторами

48. ПІСНЬ НА ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТОВЕ: Вокальне тріо без супров. Муз. О. Нижанківського, А. Ремези.

Сл. С. Лепкого.

Рукоп.: Не виявлено.

Друк.: Піснь на Воскресіння Христове: Тріо без супров. / Муз. А. Ремези і О. Нижанківського. Сл. С. Лепкого // Збірник церковно-народних пісень / Уклад. О. Нижанківського, Т. Луцика.— Вип. 3.— Перемишль, 1900.— С. 21—25.

V. Упорядкування і видання творів інших композиторів

49. ЗБІРНИК ЦЕРКОВНО-НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (Уклад. О. Нижанківського).
Рукоп.: Не виявлено.

Друк: Збірник церковно-народних пісень / Уклад. О. Нижанківського, Т. Луцика.— Вип. 3.— Перемишль, 1900.— 16 с.

50. ЗБІРНИК КВАРТЕТІВ: Для чоловічого хору без супров.— Партитура.— Вип. 1. / Ред. О. Нижанківського.— Львів: Боян, Б. р.— 30 с.

Зміст: До руської пісні. Муз. В. Матюка, сл. Б. Кирчіва.— С. 1—4; Сині очі. Муз. і сл. І. Воробкевича.— С. 4-6; Корона, меч і ліра. Муз. І. Лаврівського, сл. Б. Дідицького.— С. 7—9; Під осінь. Муз. В. Матюка, сл. В. Масляка.— С. 10—11; Віддала мене моя матінка. Гарм. Яна Галля.— С. 12—13; Дівчина і рута. Муз. Ф. Колесси, сл. Т. Шевченка.— С. 13—16; На любій розмові. Гарм. Ф. Колесси.— С. 16—19; Було колись. Муз. Ф. Колесси, сл. Т. Шевченка.— С. 19—22; Низка лемківських співанок. Гарм. Ф. Колесси.— С. 22—26; Там у полі береза стояла; Ой, закувала сива зозуленька. Гарм. Ф. Колесси.— С. 27—29; Подковечки дайціє огня. Гарм. Яна Галля.— С. 29—30.

51. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Заспівай ми, соловію: Для мішаного хору без супров. / Сл. П. Леонтовича, з чоловічого хору перекл. О. Нижанківського.— Львів: Боян, 1896.— 4 с.

52. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Заспівай ми соловію: Для мішаного хору без супров. / Сл. П. Леонтовича, з чоловічого хору перекл. О. Нижанківського.— Львів: Зоря, 1902.— 4 с.

53. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Заспівай ми, соловію: Для мішаного хору без супров. / Сл. П. Леонтовича, з чоловічого хору перекл. О. Нижанківського.— Львів: Боян, 1912.— 4 с.

54. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Заспівай ми, соловію: Для мішаного хору без супров. / Сл. П. Леонтовича, з чоловічого хору перекл. О. Нижанківського // Хорові твори українських композиторів кінця XIX—поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— Вип. 3.— К., 1970.

55. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Козак до торбана: Для мішаного хору без супров. / Сл. І. Гушалевича, перекл. з чоловічого хору О. Нижанківського // Хорові твори українських композиторів кінця XIX — поч. XX ст. / Упоряд. В. Василевича.— Вип. 3.— К., 1970.

56. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Річенька: Для мішаного хору без супров. / Сл. Я. Головацького, з чоловічого хору перекл. О. Нижанківського.— Львів: Боян, 1895.— 4 с.

57. ЛАВРІВСЬКИЙ І. Річенька: Для мішаного хору без супров. / Сл. Я. Головацького, з чоловічого хору перекл. О. Нижанківського.— Львів: Боян, 1912.— 5 с.

58. УКРАЇНСЬКО-РУСЬКИЙ СПІВАНИК З НОТАМИ / Ред. О. Нижанківського.— Львів, 1907.— 90 с.

Зміст: Ще не вмерла Україна. Муз. М. Вербицького, сл. П. Чубинського.— С. 1—3; Засвистали козаченьки: пісня народна.— С. 3—4; Поніміли по Вкраїні. Муз. О. Нижанківського, сл. Ю. Федьковича.— С. 5—6; Русь! / Мелодію і слова подав Іван Г...н, записав О. Нижанківський.— С. 6—7; Пісня руських хлопів радикалів / Зложив І. Франко.— С. 8—10; Гей на горі там женці жнуть: Пісня народна.— С. 10—12; Не плакати нам! Муз. Й. Кишакевича.— С. 12—13; Тече річка кервавая: Пісня народна / Сл. подав М. Бачинський, записав О. Нижанківський.— С. 14—15; Марш руських дітей: Пісня гуртова. Сл. В. Лебедової.— С.

15—16; Наша славна Україно! Муз. О. Нижанківського, сл. С. Яричевського.— С. 16—17; Розвивайся, ой ти старий дубе: Пісня народна.— С. 18; Розвивайся ти високий дубе. Сл. І. Франка.— С. 19—21; Марш соколів. Муз. Я. Ярославенка.— С. 21—23; Не пора! Муз. Д. Січинського, сл. І. Франка.— С. 23—24; Ляхівка: Застольна пісня. Муз. О. Нижанківського, сл. М. Вороного.— С. 24—25; «Січ» в поході. Сл. В. Лебедової.— С. 26—27; Січова пісня: Мелодія народна. Сл. І. Франка.— С. 28; Марш січовий: Гей там на горі Січ іде: Мелодія народна, сл. К. Обуха.— С. 29—30; Марш Гайдамаків. Сл. М. Бачинського, записав О. Нижанківський.— С. 30—31; Гей, не дивуйте добрії люде: Пісня народна.— С. 32—33; Ой, ти тату, тату наш! Богданові Хмельницькому: Пісня народна. Співав о. Глібовицький у Циганах коло Заліщик, записав О. Нижанківський.— С. 34—35; Максим козак Залізняк: Народна пісня.— С. 35—36; Сокільський гимн. Болгарська мелодія «Шумі Маріца...», сл. М. Іванця.— С. 36—37; Наймитова пісня. Сл. А. Гн. На мелодію «Течуть річки керваві...»— С. 38; Червоний прапор. Сл. за Червінським — Л. Яворенко. На мелодію «Який то вітер шумно грає?» — С. 38—39; Тюрма за волю. Муз. О. Нижанківського, сл. О. Кониського.— С. 40—41; Марсельєза: Гімн.— С. 41—45; Думка хлібороба. Співав К. Трильовський, сл. Олекси К-и.— С. 46—47; Стоїть явір над водою: Пісня народна.— С. 47—48; Січова пісня: На улиці сурма грає. Сл. Клим Обух і О. Довганюк.— С. 49—50; Ой що ж бо то за ворон: Пісня народна.— С. 50—51; Згадка: Де Дніпро наш котить хвилі. Муз. М. Вербицького, сл. В. Масляка.— С. 52—53; Дубінушка: Пісня російська. Мелодія і слова записані від А. Он.— С. 54—55; Про Швачку: Пісня народна.— С. 55—57; Руїна на Січи: Пісня народна.— С. 57—59; Шалійте! Муз. Н. Вахнянина, сл. О. Колесси.— С. 59—61; Довго ми терпіли... Сл. В. Левицького, мелодію подав С. Демидчук, запис. О. Нижанківський.— С. 61—62; Ой зацвила черемшина: Січова пісня. Сл. Максима Залізняка, мелодія народна, записав О. Нижанківський.— С. 62—63; Мир вам браття. Муз. П. Любовича, сл. В. Лебедової.— С. 64—65; Марш січовий. На мелодію «Соколи, соколи», сл. В. Лебедової.— С. 65—66; Поставали козаченьки. На мелодію «Засвистали козаченьки», сл. В. Лебедової.— С. 66—67; Україна. Муз. і слова В. Сивенького.— С. 67—68; «Чомчом?» Сл. В. Лебедової, мелодія словенська, записав від М. Дияковської О. Нижанківський.— С. 69—70; Пісня пожарних соколів. Мелодія народна.— С. 70—72; Молитва: Боже, на землю руську поглянь. Муз. О. Нижанківського, сл. І. Дуцька.— С. 72—73; Ой і не гаразд запорожці: Пісня народна.— С. 74—75; Замовкли торбани. Муз. І. Лаврівського.— С. 75—77; Вже більше літ двісті: Народна пісня. Мелодію записав Ф. Колесса.— С. 77—78; Чи знаєш, де країна тая мила? Муз. О. Нижанківського, сл. Ю. Федьковича.— С. 79—80; Ой спав пугач на могилі: Пісня народна.— С. 80—81; Про козака Байду: Пісня народна.— С. 82—83; Про Мороза: Ой Морозе, Морозенку: Пісня народна.— С. 83—86; Про Довбуша: Ой попід гай зелененький: Пісня народна.— С. 86—89.

VI. Втрачені твори О. Нижанківського

59. А В СТЕПУ МОГИЛА: обробка народної пісні / С. Людкевич. Бібліографія.
60. ABENDLIED: Сл. Е. Т. Гофмана / В. Щурат, Пам'ятка.
61. БЕЗДОЛЬНА: Сл. У. Кравченко. 1885 / В. Щурат, Пам'ятка.
62. БЛАГОСЛОВИ СЕЙ ДЕНЬ: Кантата на посвячення української гімназії в Перемишлі: Для чоловічого хору в супров. фп. / С. Людкевич. Бібліографія.

63. В ГАЮ ЗЕЛЕНІМ ВРАЗ ЗІ МНОВ: Солоспів. Сл. Б. Кирчіва. 1885. / С. Людкевич. Бібліографія; В. Щурат. Пам'ятка; К. Паньківський. Руський співаник.— Львів, 1888.— С. 197. Без нот.

64. МАНДРІВНИКАМ У КАРПАТИ. Сл. І. Калитовського, 1885 / В. Щурат. Пам'ятка.

65. ВІТЕР: Чоловічий хор. Сл. О. Кониського: газ. Діло, 1885.— 12.1.— С. 3; Діло, 1881.— 14. 2.— С. 2.

66. ГДЕ ЄСТ НАШЕ ПРИБЕЖИЩЕ. Сл. Г. Мардаровича. 1880 / В. Щурат. Пам'ятка.

67. ГЕЙ, ГОРАМИ КОЗАЧЕ: Обробка народної пісні / ЛНБ АН України, ф. 163. Каталог.

68. ГЕЙ, ПІД ВИШНЕЮ: Обробка народної пісні. 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

69. ГЕЙ, У ПОЛІ, У ПОЛІ: Обробка народної пісні / записав від О. Бобкевича / В. Щурат, Пам'ятка.

70. ГОСТЯМ НА ІМЕНИНИ ВАЙДОВСЬКОГО. Сл. І. Мардаровича. 1881 / В. Щурат. Пам'ятка.

71. НЕ ТОПОЛЮ ВИСОКУЮ. Сл. Т. Шевченка. 1887 / К. Студинський. Остап Нижанківський....

72. ДОЩИК ІДЕ. Обробка народної пісні. 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

73. ЗАЖУРИЛАСЬ МОЛОДЕНЬКА УДОВА: Обробка народної пісні. 1894 / В. Щурат, Пам'ятка.

74. ЗВЕЛА МЕНЕ НЕ БІДА. Сл. С. Руданського / К. Паньківський. Руський співаник.— Львів, 1888.— С. 165.

75. І ШИРОКУЮ ДОЛИНУ: Вокальний дует Сл. Т. Шевченка / К. Студинський. Остап Нижанківський.

76. КОЗАК ПАНА НЕ ЗНАВ ЗВІКА: Обробка народної пісні. 1893 / С. Людкевич. Бібліографія.

77. КОЛИ? Сл. О. Бажанської. 1886 / С. Людкевич. Бібліографія.

78. КОРШМА: Обробка народної пісні. 1896 / С. Людкевич. Бібліографія.

79. ЛЕТІВ ОРЕЛ ПОНАД ПОЛЕ: Обробка народної пісні. 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

80. МІЗЕРІЯ НА СІМ СВІТІ. Обробка народної пісні. 1886 / В. Щурат. Пам'ятка.

81. МОЇЙ БІЛЯВОЧЦІ. 1886 / Щурат. Пам'ятка.

82. НА ВИШЕНЦІ СТОЯЛА: Обробка народної пісні / Записав від І. Колесси / В. Щурат. Пам'ятка.

83. НА ВУЛИЦІ ГРОМАДА: Обробка народної пісні. 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

84. НА ШИРОКІМ ПОЛІ: Обробка народної пісні. 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

85. НЕ ГАРМАТИ ГРАЮТЬ НИНІ: Кантата. Сл. І. Франка / В. Щурат. Пам'ятка; Діло, 1881.— 14. 2.— С. 2.

86. НЕ ЖУРИСЬ, МІЙ ХАЗЯЮ: Обробка народної пісні.— Бережани, 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

87. НЕ ЗАБУДУ Я. Сл. Т. Шевченка. 1885 / В. Щурат. Пам'ятка.

88. НЕЗАБУДЬКА: Солоспів / К. Студинський. Остап Нижанківський....

89. НЕМА В СВІТІ ТАК НІКОМУ: Обробка народної пісні / С. Людкевич. Бібліографія.

90. НОКТЮРН: Ти, ноче погідна... Солоспів у супров. фп. Сл. К. Студинського / С. Людкевич. Бібліографія.

91. ОЙ, БІДА, БІДА ЧАЙЦІ НЕБОЗІ: Обробка народної пісні Бережани, 14. 12. 1893 / С. Людкевич. Бібліографія.

92. ОЙ, ДЕ Ж Я СЯ ПОДІНУ: Обробка народної пісні. Бережани. 11. 12. 1893. / С. Людкевич. Бібліографія.

93. ОЙ, КРЯЧЕ КРЯЧЕ ЧОРНИЙ ВОРОН: Обробка народної пісні. Бл. 1896 / С. Людкевич. Бібліографія.

94. ОЙ, ЛІТАЛА ГОРЛИЦЯ ПО САДУ: Обробка народної пісні. 26. 1. 1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

95. ОЙ, ПІД ГАЄМ ЗЕЛЕНЕНЬКИМ: Обробка народної пісні / С. Людкевич. Бібліографія.

96. ОЙ, ЯК УМРУ: Обробка народної пісні. 10.I.1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

97. ОНА ОДНА — ОНА МОЯ: Сл. Б. Кирчіва. 1886 / В. Щурат. Пам'ятка.

98. ОЧІ. Сл. І. Мардаровича. 1880 / В. Щурат. Пам'ятка.

99. ПІСНЯ КЕРМАНИЧА КОЗАЦЬКОГО: Где ти ходиш, где ти бродиш, козацькая доле. 1887 / В. Щурат. Пам'ятка.

100. ПІСНЯ КОЗАКІВ: З понизов'я вітер віє. 1887 / В. Щурат. Пам'ятка.

101. ПІШЛИ ЖЕНЦІ: Обробка народної пісні. Запис від О. Бобикевича. 1885. / В. Щурат. Пам'ятка.

102. ПОНАД ЧОРНЕ МОРЕ: Обробка народної пісні. Запис від І. Колесси. 1885 / В. Щурат. Пам'ятка.

103. ПТАШЕЧКИ ЛЮБІ, ЗАЩЕБЕЧІТЬ. 1887 / К. Студинський. Конспект.

104. СЕРЕНАДА: На іменини. Сл. І. Мидловського / К. Студинський. Конспект.

105. СОНЦЕ НИЗЕНЬКО, ВЕЧІР БЛИЗЕНЬКО: Обробка народної пісні / К. Паньківський. Руський співаник.— Львів, 1888.— С. 131—132.— Без нот.

106. СТЕЛИСЯ, БАРВІНКУ: Обробка народної пісні: Для флейти і фп. 24. 1. 1890 / С. Людкевич. Бібліографія.

107. СТОЇТЬ ЦЕРКОВ: обробка народної пісні / М. Загайкевич. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.— С. 160.

108. ТАМ НА ГОРІ ЖИТО: Обробка народної пісні. 1887 / К. Студинський. Конспект.

109. ТРИ ЦВІТИ. Сл. І. Глібовицького. 1882 / В. Щурат. Пам'ятка.

110. ТУГА ЗА ВЕСНОЮ: Сл. І. Мардаровича. 1880 / В. Щурат. Пам'ятка.

111. У ДНЯХ, КОЛИ ДІМ Я ПОКИНУВ ВІТЦЯ: В той день, коли дім я покинув вітця: Солоспів. Сл. І. Глібовицького / К. Паньківський. Руський співаник.— Львів, 1888.— С. 259; Народні варіанти солоспіву: Українські народні романси.— К., 1961.— С. 328; Буковинські народні пісні.— К., 1963.— С. 603.

112. ЧЕРВОНАЯ КАЛИНОНЬКА: Обробка народної пісні. 16.3.1894 / С. Людкевич. Бібліографія.

113. ЧОГО ВІТРЕ, ЧОГО БУЙНИЙ. Сл. О. Кониського / К. Паньківський. Руський співаник.— Львів, 1888.— С. 47.

114. ЧОРНІ БРОВИ, КАРІ ОЧІ: Солоспів. Сл. І. Луцика. 1890 / С. Людкевич. Бібліографія.

115. ЧУМАК: Обробка народної пісні / С. Людкевич. Бібліографія.

Ольга ОСАДЦЯ,
Лариса СОЛОВІЙ

До бібліографії музикознавчої спадщини Мирослава Антоновича

Після Порфирія Бажанського і Бориса Кудрика, які в Галичині започаткували систематичні студії над історією української церковної музики, у другій половині нашого століття цю справу ось уже майже 50 років успішно продовжує відомий музикант, оперний співак і диригент, засновник знаменитого Візантійського хору в Голландії, професор, доктор музикології Мирослав Антонович.

Народився Мирослав Антонович 1 березня 1917 р. у м. Долині (нині Івано-Франківської обл. на Україні). Тут навчався у «Рідній школі», згодом у гімназії; своє гімназійне навчання продовжив у Філії академічної гімназії у Львові, яку закінчив 1936 р. У тому ж році розпочав навчання на музикологічному факультеті Львівського університету. Паралельно вчився у Вищому музичному Інституті ім. М. Лисенка та консерваторії по класу сольного співу. Тоді ж розпочав свою диригентську діяльність із хором вихованців у Малій духовній семінарії.. З 1939 р. навчався у Львівській та деякий час у Віденській консерваторіях; розпочинає кар'єру оперного співака.

Після війни опинився у Новому Ульмі, а пізніше разом з Українською духовною семінарією переїжджає до Кулемборга в Голландії, де працює диригентом хору, одночасно навчаючись в Утрехтському університеті. Закінчивши університет (музикологію) і захистивши в 1951 р. докторську дисертацію, Мирослав Антонович того ж року засновує славнозвісний Візантійський хор, яким керував до 1992 р. Розпочав асистентську працю в Утрехтському університеті. У 1953—1954 рр. перебував на спеціальній стипендії у Гарвардському університеті, де поглиблював свої музикологічні знання. Після повернення до Голландії продовжив працю в Утрехтському університеті.

Музикознавчий доробок Мирослава Антоновича вельми великий і охоплює широкий діапазон: від творчості майстрів франко-фламандської школи XV—XVI ст. до фундаментальних досліджень у галузі української церковної музики, де найбільшу увагу присвятив гимнографії (одноголосному співу) та партесному багатоголоссю. У 1974 р. він публікує англійською мовою першу систематичну працю, присвячену українській гимнографії — «The Chants from Ukrainian Heirmologia». А недавно в Мюнхені з'явилася нова його праця «Ukrainische geistlichte Musik», яка, безсумнівно, є найповнішою працею з історії української церковної музики.

М. Антонович уперше відкрив, опублікував і дав розгорнуту музикознавчу оцінку знайдених професором Олексою Горбачем у Сербії багатоголосних партесних композицій (повне видання щойно вийшло в Києві. Публікацію «Українські партесні мотети початку XVIII століття» (К., 1991) здійснила Н. Герасимова-Персидська).

Наукові праці М. Антоновича свідчать про його глибоке знання музичних джерел, добре володіння матеріалом досліджень, тонке відчуття музичностильової сутності давньої музики, а ясність і виразність мовного вислову роблять його праці зрозумілими й доступними ширшому загалу читачів. У період стрімкого росту національної свідомості, небувалого зростання інтересу до української церковної музики праці М. Антоновича стають особливо актуальними. Сподіваємося, що подана далі бібліографія його музикознавчих студій послужить надійним дороговказом для фахівців і ширшого кола шанувальників українського церковного співу.

Бібліографія складена переважно за принципом de visu. Однак не всі матеріали нам удалося роздобути. У ній частково використані бібліографічні нотатки автора.

Єдину, наскільки нам відомо, бібліографію праць М. Антоновича зладив і опублікував Павло Маценко (Новий шлях.— 1974.— 7 верес).

Наша публікація є скромним дарунком автору Мирославові Антоновичу з нагоди його 75-ліття.

Список наукових праць М. Антоновича

1. Книжки, брошури

1. ANTONOWYTCZ M. Die motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hêle und de Monte.— Utrecht, 1951.— 126 s.

2. ANTONOWYTCZ M. The Chants from Ukrainian Heirmologia.— Bilthowen, 1974.— 203 p.

3. АНТОНОВИЧ М. Кошиць Олександер Антонович — композитор церковної музики і диригент.— Вінніпег, 1975.— 96 с.

4. ANTONOWYTCZ M. Ukrainische geistliche Musik.— München, 1990.— 374 S.

2. Розділи у книжках, статті у збірниках

5. Die Byzantinischen Elemente in der Antiphonen der Ukrainischen Kirche // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1959.— S. 8—26.

6. Українські співаки на Московщині в XVII ст. // Збірник на пошану Зенона Кузелі.— Записки НТШ.— Париж, 1961.— Т. 169.— С. 301—315.

7. Der Psalm «Super flumina Babylonis» in der ukrainischen Kirchenpraxis // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1965.— S. 1—8, Faltblötter mit Notenbeispielen.

8. Das Parodieverfahren in der Missa «Mater Patris» von Lupus Hellinck// Renaissance-Muziek 1400—1600 donum natalicium René Bernard Lenaerts.— Leuven, 1969.— S. 33—38.

9. Ukrainische Hirmen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie // Musik des Ostens, 1969.— Bd. 5.— S. 7—22.

10. Праця з хором в Українській католицькій духовній семінарії в Кулемборзі, Голландія // Світильник істини, 1976.— № 2.— С. 490—500.

11. Fünfstimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslavischen Quelle // Beiträge zur Musikgechichte Osteuropas / Herausgegeben von Elmar Arro.— Wiesbaden, 1977.— S. 399—413.

12. Значення української партесної музики для російської музичної культури XVII—XVIII ст. // Збірник на пошану Григорія Китастого.— Нью-Йорк, 1980.— С. 39—55.

13. Einige Bemerkungen über die Orgel in Osteuropa im siebzehnten Jahrhundert // Visitatio organum.— Buren, 1980.— Vol. 1.— S. 11—16.

14. Дещо про українську церковну монодію та про назви «знаменний» і «київський» розспів // Збірник на пошану проф. д-ра Володимира Янева.— Мюнхен, 1983.— С. 147—170.

15. ANTONOWYTCZ M. and Makaryk I. R. Musical Brain-Drain: The Ukrainian Influence on Russian Liturgical Music // Studia ucrainica 2, University of Ottawa Press.— 1984.— P. 121—139.

16. Поліфонічна музика в українських церквах у добі Козаччини // Науко-

вий збірник на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький Престіл 1.11.1944.— Рим, 1984.— С. 595—611.

17. De Specificiteit van de Muziek in de Eredienst van het Oosten // Het Oosten Nabij. Aspecten van de Oost-Christelijke Wereld.— Kampen, 1987.

18. Питоменності українського церковного співу // Збірник праць Ювілейного конгресу в 1000-ліття Хрещення Руси-України.— Мюнхен, 1988—1989.— С. 458—474.

3. Статті в музичних енциклопедіях, журналах, газетах

19. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.— Kassel, 1949—1979.— Bd. 13.— S. 1037; Bd. 15.— S. 1874—1877.

Dumka und Duma; Kolessa; Lyssenko; Ljatoschynski; Ljudkewycz; Kirejko; Kos-Anatolski; Kozitzki; Rewutskyj; Werykiwskyj; Ukraina // Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

20. Oosteuropese Kerkmuziek; Oekrane // Encyclopedie van de Muziek.— Amsterdam. 1956.— Bd. 1.— S. 116—118; Amsterdam, 1957.— Bd. 2.— S. 407—409.

21. Українська церковна музика й органи // Християнський голос. 1956.— № 52—58.

22. Algemene Muziek-Encyclopedie.— Antwerpen — Amsterdam, 1957—1963. Статті: Balakiref; Byzantijnse muziek; Dargomyski, Kiev; Moskou; Oekraïnsche muziek; Russland; U. S. S. R.

Подальші статті: Bandura, Poema, Hopak, Kozatsjok, Balantsjewadze, Barwinskyj, Belajew M., Belajew V., Belsza, Berezowsky, Biroekow, Blaha-Mikes, Blamberg, Bleichman, Blumenfeld, Boerian, Bogatirev, Bortkiewicz, Bortnjansky, Brzezinski, Brjussowa, Brjussilowski, Budasjkin, Conus, Dankewitsj, Davidenko, Dobroven, Dranisjnikow, Hajworonski, Kirejko, Klebanow, Kolessa Ph., Kolessa M., Kolada, Kos-Anatolski, Kossenko, Kozytskyj, Ljudkewitsj, Lysko, Macenko, Majboroda, Mejtus, Nizjankiwsky N., Nizjankiwsky O., Prydatkewitsj, Revoetsky, Simowytsj, Stecenko, Stepowyj.

23. Die liturgische Musik des Byzantinisch-Slawischen Ritus // Musik und Altar, 1958.— Heft 6.— S. 163—167.

24. Вокальна культура в Україні в XVI—XVII ст. // Альманах «Гомін України».— Торонто, 1959.— С. 175—182.

25. Zur autorschaftsfrage der Motetten «Absolve, quaesumus, Domine» und «Inter natos mulierum» // Tijdschrift van de VNM, 1966.— XX.— 3.—S. 154—169.

26. Die Missa «Mater Patris» von Josquin des Prez // Tijdschrift van de VNM.— Amsterdam, 1967.— XX.— 4.— S. 206—225.

27. Тропарі Воскресні — Зіновій Лисько // Вісті (Міннеаполіс), 1968.— Грудень.

28. П'ятиголосна партесна літургія — свідок української музичної культури з доби до Бортнянського // Богословія, 1973.— Т. 37.— С. 65—88.

29. Олекса Новаківський. Спомин // Дзвони, 1978.— № 3—4.— С. 135—140.

30. Criteria for the Determination of Authenticity. A Cotribution to the Study of Melodic Style in the Works of Josquin // Tijdschrift van de VNM.— Amsterdam, 1978.— XXVIII— 2.— P. 51—60.

31. Станіслав Людкевич — композитор, музиколог // Дзвони, 1980.— № 115.— С. 1—68.

4. Друковані доповіді

32. Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern // Kongress-Bericht I. G. M.— Utrecht, 1952.— S. 55—64.

33. Participation des fidèles d'Ukraine aux chants liturgiques // 3-e Congres International de musique sacrée.— Paris, 1957.— P. 31—32.

34. The Present State of Josquin Research // I. M. S. Congress Report.— New-York, 1961.— P. 53—65.

35. «Illibata Dei Virgo»: A Melodic Self-Portrait of Josquin des Pres // London Oxford University Press.— London, 1976.—P. 545—559.

5. Твори, редаговані й видані М. Антоновичем

36. Josquin des Prés. Motetten.— Amsterdam, 1957.— Bd. XIX, XX; 1958.— Bd. XXI; 1959.— Bd. XXII; 1961.— Bd. XXIII; 1963.— Bd. XXIV; 1964.— Bd. XXV.

37. Josquin des Prés. Fragmenta Missarun / Verzorgd door M. Antonowycz.— Amsterdam, 1963.— Bd. II.

38. Josquin des Prés. Wereldlijke werken/ Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders.— Amsterdam, 1965.— Bd. IV.

39. Josquin des Prés. Wereldlijke werken/ Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders.— Amsterdam, 1969.— Bd. V.

40. Josquin des Prés. Werken.— Suplement/Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders.— Amsterdam, 1969.

41. Ukrainian «Partesny» Concertos/ Transcription of original manuscript M. Antonowycz.— Winnipeg, 1974.

42. Lupus Hellinck. Missa «Mater Patris» 4—5 Vocum / Uitgegen en ingeleit door M. Antonowycz en E. Schőnberger.— Amsterdam, 1975.

43. П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. / Транскрипція та зведення у партитуру М. Антоновича.— Вінніпег, 1979.

Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

Шопеніана у збірках Львова (Живопис, графіка, скульптура, фотографія)

У фондах львівських Історичного музею (далі — ЛІМ) та Картинної галереї зберігається чимало мистецьких робіт, присвячених життю і творчості видатного польського композитора й піаніста Фридерика Шопена (1810—1849 рр.).

Життя Шопена безпосередньо не було пов'язане зі Львовом, але тут тривалий час працював його учень Кароль Мікулі. Шопенівська творчість глибоко шанована як львівськими професіоналами, так і любителями фортепіанної музики.

Час надходження до фондів музеїв більшості з наявних на сьогодні експонатів — це І пол. XX ст. У 1936 р. у фонди музею була передана частина зібраної ученицею К. Мікулі піаністкою Корнелією Парнас-Льовенгерц приватної шопенівської колекції. Фонди львівських музейних зібрань поповнювались шопенівськими експонатами також за рахунок інших приватних колекцій та різноманітних джерел надходжень, які ще чекають свого дослідження.

Понад 100 творів, відомих на сьогодні і присвячених шопенівській тематиці, виконано в живописі, графіці, скульптурі. Частина цих творів позначена в каталогах Історичного музею як роботи невідомих митців. Авторові статті вдалося встано-

33. Participation des fidèles d'Ukraine aux chants liturgiques // 3-e Congres International de musique sacrée.— Paris, 1957.— P. 31—32.

34. The Present State of Josquin Research // I. M. S. Congress Report.— New-York, 1961.— P. 53—65.

35. «Illibata Dei Virgo»: A Melodic Self-Portrait of Josquin des Pres // London Oxford University Press.— London, 1976.—P. 545—559.

5. Твори, редаговані й видані М. Антоновичем

36. Josquin des Prés. Motetten.— Amsterdam, 1957.— Bd. XIX; XX; 1958.— Bd. XXI; 1959.— Bd. XXII; 1961.— Bd. XXIII; 1963.— Bd. XXIV; 1964.— Bd. XXV.

37. Josquin des Prés. Fragmenta Missarun / Verzorgd door M. Antonowycz.— Amsterdam, 1963.— Bd. II.

38. Josquin des Prés. Wereldlijke werken/ Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders.— Amsterdam, 1965.— Bd. IV.

39. Josquin des Prés. Wereldlijke werken/ Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders.— Amsterdam, 1969.— Bd. V.

40. Josquin des Prés. Werken.— Suplement/Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders.— Amsterdam, 1969.

41. Ukrainian «Partesny» Concertos/ Transcription of original manuscript M. Antonowycz.— Winnipeg, 1974.

42. Lupus Hellinck. Missa «Mater Patris» 4—5 Vocum / Uitgegen en ingeleit door M. Antonowycz en E. Schönberger.— Amsterdam, 1975.

43. П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. / Транскрипція та зведення у партитуру М. Антоновича.— Вінніпег, 1979.

Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

Шопеніана у збірках Львова (Живопис, графіка, скульптура, фотографія)

У фондах львівських Історичного музею (далі — ЛІМ) та Картинної галереї зберігається чимало мистецьких робіт, присвячених життю і творчості видатного польського композитора й піаніста Фридерика Шопена (1810—1849 рр.).

Життя Шопена безпосередньо не було пов'язане зі Львовом, але тут тривалий час працював його учень Кароль Мікулі. Шопенівська творчість глибоко шанована як львівськими професіоналами, так і любителями фортепіанної музики.

Час надходження до фондів музеїв більшості з наявних на сьогодні експонатів — це I пол. XX ст. У 1936 р. у фонди музею була передана частина зібраної ученицею К. Мікулі піаністкою Корнелією Парнас-Льовенгерц приватної шопенівської колекції. Фонди львівських музейних зібрань поповнювались шопенівськими експонатами також за рахунок інших приватних колекцій та різноманітних джерел надходжень, які ще чекають свого дослідження.

Понад 100 творів, відомих на сьогодні і присвячених шопенівській тематиці, виконано в живописі, графіці, скульптурі. Частина цих творів позначена в каталогах Історичного музею як роботи невідомих митців. Авторові статті вдалося встано-

вити (за деяким винятком) їх приналежність до дару К. Парнас-Льовенгерц на основі інвентарної книги, окремих позначок, залишених на творах, консультацій із працівниками Товариства ім. Шопена у Варшаві.

Серед унікальних львівських експонатів слід назвати портрет Ф. Шопена пензля Марії Водзінської, нареченої піаніста [1], виконаний 1836 р. під час їх спільного перебування у Марієнбаді (ЛІМ, Г — 10102, 24×20, акварель, з колекції К. Парнас). Акварель представляє композитора, який сидить у кріслі, голова на 3/4 повернена вліво. Існують дві авторські версії цього портрета Шопена, один із них входить до фондів Варшавського Національного музею.

Сучаснику Шопена Теофілові Квятковському [2] належить акварель, намальована 17 листопада 1849 р.— через 8 годин після смерті композитора. Художник зробив кілька копій цього портрета, одну з них зберігає фонд графіки Історичного музею (ЛІМ, Г— 10089, 14,4×18,2, акварель, з колекції К. Парнас).

Шопенівська творчість, життя композитора неодноразово ставали темою для втілення творчих задумів живописців і після смерті Шопена. Цікаво вирішена композиція маловідомої картини польського маляра Яна Водинського [3] «Мазурка Шопена» (ЛІМ, Ж—859, 49,5×61,5, полотно, олія, із збірки К. Парнас). На картині відтворений фрагмент сільського подвір'я, у будинку якого звучить музика і танцюють мазурку молоді пари. Біля нього стоїть Шопен. Він слухає народні мелодії. На картині знаходимо підпис маляра і рік створення — 1909.

Колекція Картинної галереї зберігає оригінальний твір Йозефа Менціма-Кжеша «Останні акорди Шопена» [4], присвячений 100 річниці від дня народження композитора (Картинна галерея; далі — ЛКГ, Ж—2162, 128×202,2, полотно, олія, з колекції К. Парнас). Шопен змальований у момент гри на фортепіано. Голова його відкинута назад, руки на клавіатурі. Згасаюче полміння свічок на інструменті ніби символізує собою останні життєві сили, що невпинно залишають Шопена.

На картині Зоф'ї (Софії) Станкевич [5] Шопен зображений також у момент музикування. Для втілення свого задуму митець обрала засоби імпресіоністичного стилю (ЛІМ, Г—10116, акварель, з колекції К. Парнас). Загальне колористичне вирішення картини у голубих тонах свідчить про основний задум художниці — передати момент насолоди, що охопила всіх зображених під час слухання гри Шопена. Підпис автора й рік створення — 1929 — вказані в лівому нижньому кутку картини.

Не обминули шопенівську тематику увагою і митці-графіки. Велику кількість експонатів львівської шопеніани становлять малюнки, гравюри, літографії, ксилографії, листівки, що зберігаються у фонді Історичного музею. Техніка виконання графічних творів давала змогу більш повно задовольняти зростаючий інтерес до особистості і творчості Шопена у країнах Європи XIX ст. при недосконалих на той час засобах фотографії.

---

[1] Водзінська Марія (1819—1896) мала від природи мистецький дар: віршувала, писала музику (твір «Думка» зберігається у фондах ЛІМ), малювала. Фотокопію її автопортрета з 1835 р. (оригінал не зберігся) можна побачити у фондах ЛІМ.

[2] Квятковський Т. (1809—1901) — польський художник, навчався у Парижі в майстернях А. Шеффера, Е. Делакруа. Близький товариш Шопена.

[3] Водинський Я. (нар. 1903 р.)— польський художник, навчався у Краківській академії мистецтв, з 1946 р. працював професором вищих мистецьких шкіл у Гданську, Варшаві.

[4] Мецніма-Кжеш Ю.— працював наприкінці XIX — поч. XX ст.

[5] Станкевич З. (1862—1955) — польська художниця і графік, походила з України, спеціальну освіту здобула початково в Харкові, потім у Варшаві та Парижі.

Фонд графіки Історичного музею зберігає три оригінальні карикатури на Шопена. На одній з них (ЛІМ, Г—10086, 25,5×21, олівець) композитор зображений у повний зріст біля відкритого інструменту з келихом у піднятій руці. Карикатура виконана м'яким олівцем, підпис автора нерозбірливий (Легенізель?) [6]. На іншій роботі цього ж автора зображення Шопена погрудне (ЛІМ, Г—10084, 25,8×20,7, олівець) у темному одязі з непокритою головою. Під портретом запис і підпис «Chopin». Ці дві карикатури належать до колекції К. Парнас. Ще одна карикатура і портрет до тепер залишались маловідомими. Виконані олівцем, частково аквареллю на світло-сірому цупкому папері. На карикатурі (ЛІМ, Г—10088, 22,5×14,5, олівець) зображення композитора погрудне, голова в профіль, непокрита, обличчя видовжене, зі зморшками. Знову ледь видний підпис — «Chopin». М'який погляд ледь усміхненого обличчя переданий на портреті з нерозбірливим підписом «F. Chopin». Рисунки належали давнім фондам музею. Один із них за розміром (ЛІМ, Г—10093, 24,5×14,5) і описом відповідає карикатурі, вказаній в інвентарній книзі дару К. Парнас під номером 20 (ЛІМ, Г—10088). Автор цих робіт залишається, на жаль, невідомим, однак вони могли належати і самому Шопену, адже ми знаємо про його малярські спроби.

Маловідомим залишався портрет Шопена, виконаний Владиславом Лянге [7] 2 березня 1842 р. в Ряшеві (Жешові) (ЛІМ, Г—10077, 16,7×12, олівець, із колекції К. Парнас). На портреті — автограф художника: «Fryderyk Chopin. Warszawianin». Однією з найстаріших літографій із зображенням Шопена є твір німецького художника Августа Кнайселя за малюнком Цецилії Брандт, датований 1840 р. Ним прикрашали першодруки шопенівських творів, здійснені лейпцігським видавництвом Брайткопфа і Гертеля (ЛІМ, Г—1562, 21×28, літогр.) Зображення композитора погрудне, постать на 3/4 повернена вліво, дещо нагадує портрет Шопена пензля П'єро Вігнерона.

Особливу популярність за життя Шопена і після його смерті мали зображення виконані на основі відомих портретів композитора. Чимало експонатів фонду графіки Історичного музею дає змогу познайомитися з репродукціями, фотогравюрами, зробленими з портретів А. Шеффера (ЛІМ, Г—10108), Ф. Румпфа (ЛІМ, Г—10110, Г—10082, Г—10083), Л. Фогля (ЛІМ, Г—10081, Г—10109), Е. Делакруа (ЛІМ, Г—3274, Г—10103), П. Шіка (ЛІМ, Г—10087), А. Грефле (ЛІМ, Г—10118), С. Адама (ЛІМ, Г—10115).

Польським художникам-графікам II пол. XIX ст. було важко досягнути свіжого, нестандартного звучання у передачі шопенівського образу. Одні з них звертаються до копіювання уже згаданих відомих портретів Шопена, інші на основі відомих зображень створюють свої полотна. Таким є офорт В. Пеха за портретом А. Шеффера (ЛІМ, Г—10085), літографія Б. Подчашинського (ЛІМ, Г—5881) та ксилогравюра Б. Пука за посмертним зображенням Т. Квятковського (ЛІМ, Г—10078), фотогравюра Г. Штатлера [8] за портретом А. Шеффера (ЛІМ, Г—10101). Кілька ксилогравюр — зображення руки композитора за портретом А. Кольберга, та інші публікує польський гравер Ю. Голевинський на сторінках «Tygodnika Illustrowanego», «Kłosy» (ЛІМ, Г—10080, Г—10079, Г—10091). Невідомою для ширшого кола фахівців є літографія Т. Малешев-

[6] Легенізель Е. (пом. 12 листопада 1855 р. в Парижі) — французький художник, сучасник Шопена. У своїй творчості неодноразово звертався до образів славетних митців — В. Гюго, Н. Паганіні та ін.

[7] Лянге Владислав — можливо, що так міг підписуватись Антоній Лянге (1779—1844) оскільки про Вл. Лянге даних не виявлено.

[8] Штатлер Г. (1834—1877) — польський гравер, працював у Кракові, Варшаві.

Медаль із зображенням Ф. Шопена. 1837 р.

ського [9] (ЛІМ, Г—10095, 37,8×28,8), виконана на основі власного портретного зображення композитора.

У творчості граверів інших країн спостерігаємо як переосмислення уже відомих шопенівських зображень, так і створення оригінальних робіт.

Особливою тонкістю ліній, скрупульозністю різця в передачі образу Шопена позначені роботи німецьких малярів і граверів. Портрет Шопена Г. Шустера [10] виконаний в 1886 р. на основі рисунків П. Вінтергальтера та А. Шеффера (ЛІМ, Г—10119, 27,5×32,8, гравюра на металі, збірка К. Парнас). Фонд музею зберігає фотогравюру цього ж майстра з картини Генрика Семірадського [11] «Шопен у Радзивілла в 1829 р.» (ЛІМ, Г—10122, колекція К. Парнас).

Фондом графіки Історичного музею збережений також офорт Л. Міхалека [12] (ЛІМ, Г—10120, 29×39,4, колекція К. Парнас). Погрудне зображення Шопена звернене вправо. Репродукція цього офорта зберігається у зібранні Варшавського Шопенівського товариства (М—1145).

Зацікавлення викликає портрет Шопена роботи німецького гравера Р. Райгера [13] (ЛІМ, Г—10111, 23,7×30,5, сталорит, колекція К. Парнас). Композитор зображений погрудно в лівий профіль. Строгість ліній, притаманна представникам німецької школи, характеризує портрет Шопена роботи Ф. Шуріга [14], виконаний в 1887 р., як вказує напис на літографії (ЛІМ, Г—10113, 35×43,7, літографія).

Привертає увагу робота майстрів німецької школи — літографія із зображенням Шопена, виконана братами Вальдами в Берліні з маловідомого малюнка Мауріна (ЛІМ, Г—10106, 36,5×48, літографія, збірка К. Парнас). Композитор зображений погрудно, під портретом поміщено фрагмент з шопенівського ноктюрну.

Італійський художник Л. Балестрієрі [15] виконав триптих, присвячений Шопену і показаний ним на виставці у Венеції в 1905 р. Фонд Історичного музею зберігає також репродукцію офорту «Ноктюрн» (1904 р.). Офорт зроблений художником на основі власної картини, репродукція належить Е. Делятре в Парижі (ЛІМ, Г—10121, 55,7×76, колекція К. Парнас). На картині з лівого боку зображений Шопен за інструментом. Біля нього сидять двоє чоловіків, далі група людей у простій одежі, які уважно слухають гру. Дві інші частини триптиху можна побачити на фотогравюрі (ЛІМ, 10112, 25,5×19), виданій у Берліні та на листівці (ЛІМ, Г—16586, колекція К. Парнас).

Англійський художник А. Гов [16] неодноразово звертався до образу Шопена. Історичний музей зберігає копію офорту цього майстра, виконану в 1887 р.

---

[9] Малешевський Т. (1827—1898) — польський художник, навчався у Варшаві, Франції, Італії. Малював портрети Костюшка, Коперника, Монюшка.

[10] Шустер Г.-К.-Р. (1810—1866) — німецький художник і графік, навчався у Лейпцігу.

[11] Семірадський Г. (1843—1902) — польський художник. У 1864—1871 рр. навчався у Петербурзькій Академії мистецтв. З 1872 р. перебував в Італії, де в 1900 р. виконав на замовлення завісу для львівського Міського театру (тепер Львівський театр опери та балету ім. Ів. Франка). Картина «Шопен у Радзивілла» створена 1887 р.

[12] Міхалек Л. (нар. 1859 р.) — німецький художник-портретист, працював у Відні.

[13] Райгер Р. (1838—1877) — німецький гравер, учень Е. Манделя.

[14] Шуріг Ф. (1852—1907) — німецький художник і гравер. З 1901 р. жив у США.

[15] Балестрієрі Л. (нар. 1874 р.) — італійський художник; триптих становлять картини «Ноктюрн», «Імпровізація Шопена», «Шопен творить прелюдію».

[16] Гов. А. К. (1848—1920) — жанровий і портретний майстер, працював у Лондоні; один із портретів Шопена, що належав художнику, був виставлений 1879 р. в лондонській Національній галереї.

(ЛІМ, Г—10114, 33×43,5, колекція К. Парнас). На офорті зображений 5-річний композитор біля клавікорда під час своїх перших домашніх виступів.

Творчість Шопена знаходить свій відгук також у творах сучасних майстрів-графіків. Цікаво вирішена композиція ксилогравюри, присвяченої Шопену, російського графіка та живописця Ф. Константинова [17]. Розглядаючи цю гравюру (ЛКГ, Г—VI/1652, 173×123) відчуваєш особисте ставлення художника до зображуваного. Гравюра побудована на контрастах темного і світлого. Вдало передана відповідність між зовнішністю композитора і духом його музики: розбурхане вітром волосся композитора на тлі неспокійної природи з потемнілими, мов перед бурею, деревами.

Час зберіг для нас кільканадцять листівок із шопенівською тематикою, подарованих або закуплених Історичним музеєм в різний час (листівки становили велику частину колекції К. Парнас). Видані в Парижі (ЛІМ, Г—16586), Празі (ЛІМ, Г—16585, Г—16585, Г—16590), Відні (ЛІМ, Г—16589, Г—16583, Г—16581), Кракові (ЛІМ, Г—16591, Г—16584), Львові (ЛІМ, Г—16577, Г—16578, Г—16579, Г—16580, Г—16576), листівки свідчать про популярність творчості Шопена в різних країнах Європи кінця XIX—поч. XX ст. Листівки ілюстровані роботами різних художників, зокрема, віденських — А. Карпелюса «Шопен і Жорж Занд», Т. Грабіна «Ноктюрн Шопена», чеських — Ф. Клімеша «Останні акорди Шопена» та Л. Відлічка «Шопен», твором невідомого французького художника під назвою «Віртуоз», циклом картин польського маляра Л. Бадовського. В основі робіт Бадовського — художні образи, пов'язані з окремими шопенівськими творами (полонезом оп. 53, похоронним маршем із сонати оп. 35 та ін.).

Збірка львівської Шопеніани містить 26 фотографій із фондів Історичного музею. Тематика фотографій тісно пов'язана з життям композитора, з людьми та речами, що його оточували. Більшість фотографій належала до колекції К. Парнас.

На фотографії (ЛІМ, Ф—4479, 13,8×22,8) бачимо будинок у Желязовій Волі біля Варшави, де народився Ф. Шопен. Зображена група чоловіків у характерному для того часу одязі міщан допомагає датувати фотографію — остання третина XIX ст., передаючи атмосферу, в якій зростав майбутній композитор. На іншій фотографії (ЛІМ, Ф—4473, 17,3×12) бачимо дві розгорнуті рукописні сторінки «Kurjera Szafarskiego» від 3 вересня 1824 р., який видавав у молодості Ф. Шопен і де йшлося про проблеми музичні і немузичні з властивим для видавця гумором.

Низка фотографій передає атмосферу життя композитора в Парижі: скромний інтер'єр його кімнати (ЛІМ, Ф—4466, 11×15,5), атмосферу салону Жорж Санд (ЛІМ, рук—187,15,3×22,8) у вигляді карикатури авторства Шопена; речі, що належали композитору: порцелянова ваза, подарована французьким королем Луї Філіпом (ЛІМ, Ф—4469, 12×17), годинники від Каталані (ЛІМ, Ф—4468, Ф—4470), дві фотографії, зроблені з рисунків сучасників Шопена — Ж. Санд (ЛІМ, Ф—4475, 16,7×18,1) і Т. Квятковського (ЛІМ, Ф—4481, 15,4×22,3).

На фотографії (ЛІМ, Ф—4476, 14,6×22,7) зображений двоповерховий будинок на Майорці, в якому Шопен жив у 1838—1839 рр., де, за його словами, «небо, як бірюза, море, як лазур, гори, ніби смарагд, повітря, як у небі» (з листа до

[17] Константинов Ф. (нар. 1901 р.) — заслужений художник Росії, вихованець московської школи В. Фаворського. Створив серію портретів композиторів, серед яких — Моцарта, Верді, Вагнера, Паганіні, Рахманінова та ін. Гравюра з портретним зображенням Шопена, датована 1956 р., закуплена Львівською картинною галереєю після однієї з виставок.

Ю. Фонтани від 15 листопада 1838 р.). Фотографія (ЛІМ, Ф—4471, 17,5×12,6) зроблена з посмертної маски роботи К. Цлесінгера, зятя Ж. Санд, що не збереглася.

Значна частина експонатів Шопеніани, що входять до львівської збірки, належить до скульптури. Окрасою цього зібрання, як удалося встановити, є бронзовий медальйон із барельєфом Шопена роботи А. Бові [18] (ЛІМ, С—210), виконаний під час перебування Шопена в Парижі в 1837 р. Відомо, що один із медальйонів зберігається у фондах Варшавського Товариства ім. Шопена (9,М—96). Автор статті зробила порівняльний аналіз, в ході якого вдалося з'ясувати, що медальйон однакових розмірів (Д—11,7 см), обидва виготовлені з бронзи, збігаються у деталях. Стосовно історії походження «львівського» варіанту роботи важко щось сказати, оскільки експонат не значиться ні в одній із давніх фондових книг музею.

При огляді скульптурного фонду історичного музею приємною несподіванкою стало виявлення маловідомих робіт із зображенням Шопена, що їх виконав український художник-кераміст Іван Левинський [19]. Роботи Левинського, присвячені Шопену, виготовлені у вигляді медальйонів із терракоти (ЛІМ, С—232, Д—15,5, з колекції К. Парнас; С—126, Д—37). Образним першовзірцем для художника стала вже згадувана робота А. Бові. Слід сказати, що в інвентарній книзі дару К. Парнас під номером 84 згадуваний медальйон роботи А. Бові, виконаний з глини, розміром Д—15,5. Правдоподібно, що це могла бути робота І. Левинського або якийсь інший експонат А. Бові.

На основі окремих відомостей вдалося встановити авторство барельєфа Шопена, виконаного в бронзі (ЛІМ, С—191,18×16,5, колекція К. Парнас). Підпис скульптора досить нерозбірливий, означені місце і рік створення — Рим, 1912. Твір належить А. Мадейському [20], який з 1898 року працював у Римі, де й була виготовлена ця робота. Зображення композитора погрудне, повернене дещо вправо. Волосся прибране назад, на шиї галстук у вигляді метелика. Напис: «Фридерик Шопен, народився у Желязовій Волі 1810 р., помер у Парижі 1849 р.»— польською мовою. Скульптор повертався до образу Шопена через деякий час — відомий його бюст Шопена, виконаний у мармурі (ТІФШ, М—267,50×32×23,5; 1933 р.)

Виконання бюсту Шопена (ЛІМ, С—36, Н—66,8, тонований гіпс, колекція К. Парнас) Ч. Маковським [21] було приурочено до 100-річчя від дня народження композитора. Зображення «en face» з лагідним обличчям, внизу напис «Chopin», на звороті — автограф скульптора і місце створення — Варшава. До цієї ж дати скульптор виготовив бронзові барельєфи Шопена (ЛКГ, С—294, 22,7×16,5; С—11—429, 22,5×16,4).

Відділ скульптури історичного музею зберігає дві ідентичні роботи Я. Татаркевича [22]. Бронзовий бюст Шопена (ЛІМ, С—322, С—312, 12×8) виконаний у класичному стилі. Роботи цінні ще і тим, що могли бути зроблені ще за життя композитора або безпосередньо після його смерті (Татаркевич по-

---

[18] Бові А. (1795—1877) — французький скульптор. Відомо, що він двічі — у 1837 та 1847 рр.— ліпив барельєфи Шопена. В 1840 р. зробив медаль на честь Ф. Ліста.

[19] Левинський І. (1851—1919) — український архітектор, художник-кераміст, професор львівської Політехнічної школи.

[20] Мадейський А. (1862—1939) — польський скульптор, навчався у Кракові, Відні, Петербурзі, з 1898 р. жив у Римі.

[21] Маковський Ч. (1873—1921) — польський скульптор, навчався у Варшаві, Римі.

[22] Татаркевич Я. (1798—1854) — польський скульптор, учився у Варшаві, Римі. Автор алегоричних статуй на фронтоні Великого театру у Варшаві.

мер 1854 р.). Висота бюста 12 см, внизу позначено «Fry Chopin», на звороті автограф скульптора. З історії цих експонатів, як свідчить запис у книзі надходжень за 1932 р. під № 943, відомо, що один із бюстів був закуплений музеєм від приватного колекціонера А. Смолинського у Варшаві.

До шопенівської тематики у своїй творчості звертався польський скульптор Я. Нальборчик [23]. Тонований у темний колір гіпсовий барельєф Шопена, виконаний на основі рисунка Ж. Санд, належав саме цьому скульптору (ЛІМ, С—123, 46×36). Вгорі на барельєфі підпис «Chopin», унизу невиразно вказані ініціали скульптора і рік створення — 1912. Зображення Шопена становило один з експонатів його галереї, присвяченої видатним постатям зокрема туди ж входила скульптора М. Коперника. Правдоподібно, що роботу виконували у Львові. Відомо, що Я. Нальборчик викладав у 1910—1940 рр. у Львівській політехнічній школі. Експонат перейшов до фондів музею з шопенівської колекції К. Парнас.

Привертають увагу два твори невідомих німецьких майстрів. На одному з них (ЛІМ, С—239, 3,5×5,5) барельєф Шопена, виконаний у металі, посріблений, в оригінальній рамці. Угорі напис німецькою мовою «Geb. 22. Febr. 1810. Gest. 17. Okt. 1849», унизу: «Fr. Chopin». Удалося встановити, що праця входила до колекції К. Парнас. Інший твір невідомого німецького скульптора (ЛІМ, С—493, 22×21) виготовлений у Мюнхені на фабриці Мінтера — як дізнаємося з напису на ній. Бюст Шопена погрудний, на низькій підставці, виконаний у гіпсі, тонованому у темний колір, пошкоджений від часу.

Серед інших робіт фонду скульптури треба назвати бюст Шопена роботи Т. Блотницького (ЛІМ, С—58, 1907 р.), маску голови Шопена А. Поплавського (ЛІМ, С—116), три барельєфи М. Герсон на основі медальйона А. Бові (ЛІМ, С—212, С—199; ЛКГ, С—11519), барельєф В. Гоштинської (ЛІМ, С—130) роботи, авторство яких не вдалося встановити (ЛІМ, С—220, С—124, С—240, С—32).

Деякі експонати дару К. Парнас, на жаль, не збереглися. Серед них тонований гіпсовий бюст Шопена роботи В. Бегаса (відомого французького скульптора 1-ї пол. XIX ст.), медальйон польського скульптора Т. Баронча, який тривалий час працював у Львові, та ін.

Збірка Шопеніани у Львові викликає зацікавлення мистецтвознавців та шанувальників творчості Шопена всього світу. Тому таким важливим видається завдання для сучасників — зберегти і примножити це значне культурне надбання.

Оксана НИКОЛИН

До історії музики вірмен в Україні в публікаціях Збігнєва Костюва

Починаючи з 1977 р., польський дослідник Збігнєв Костюв опублікував низку матеріалів про музику «польських вірменів», тобто вірменів, що проживали в містах і містечках Галичини й Поділля. Автор цих публікацій по-

[23] Нальборчик Я. (1870—1940) — польський скульптор, навчався у Відні, працював у Закопаному, Львові, де виконав кілька меморіальних скульптур на Личаківському кладовищі.

мер 1854 р.). Висота бюста 12 см, внизу позначено «Fry Chopin», на звороті автограф скульптора. З історії цих експонатів, як свідчить запис у книзі надходжень за 1932 р. під № 943, відомо, що один із бюстів був закуплений музеєм від приватного колекціонера А. Смолинського у Варшаві.

До шопенівської тематики у своїй творчості звертався польський скульптор Я. Нальборчик [23]. Тонований у темний колір гіпсовий барельєф Шопена, виконаний на основі рисунка Ж. Санд, належав саме цьому скульптору (ЛІМ, С—123, 46×36). Вгорі на барельєфі підпис «Chopin», унизу невиразно вказані ініціали скульптора і рік створення — 1912. Зображення Шопена становило один з експонатів його галереї, присвяченої видатним постатям зокрема туди ж входила скульптора М. Коперника. Правдоподібно, що роботу виконували у Львові. Відомо, що Я. Нальборчик викладав у 1910—1940 рр. у Львівській політехнічній школі. Експонат перейшов до фондів музею з шопенівської колекції К. Парнас.

Привертають увагу два твори невідомих німецьких майстрів. На одному з них (ЛІМ, С—239, 3,5×5,5) барельєф Шопена, виконаний у металі, посріблений, в оригінальній рамці. Угорі напис німецькою мовою «Geb. 22. Febr. 1810. Gest. 17. Okt. 1849», унизу: «Fr. Chopin». Удалося встановити, що праця входила до колекції К. Парнас. Інший твір невідомого німецького скульптора (ЛІМ, С—493, 22×21) виготовлений у Мюнхені на фабриці Мінтера — як дізнаємося з напису на ній. Бюст Шопена погрудний, на низькій підставці, виконаний у гіпсі, тонованому у темний колір, пошкоджений від часу.

Серед інших робіт фонду скульптури треба назвати бюст Шопена роботи Т. Блотницького (ЛІМ, С—58, 1907 р.), маску голови Шопена А. Поплавського (ЛІМ, С—116), три барельєфи М. Герсон на основі медальйона А. Бові (ЛІМ, С—212, С—199; ЛКГ, С—11519), барельєф В. Гоштинської (ЛІМ, С—130) роботи, авторство яких не вдалося встановити (ЛІМ, С—220, С—124, С—240, С—32).

Деякі експонати дару К. Парнас, на жаль, не збереглися. Серед них тонований гіпсовий бюст Шопена роботи В. Бегаса (відомого французького скульптора 1-ї пол. XIX ст.), медальйон польського скульптора Т. Барончa, який тривалий час працював у Львові, та ін.

Збірка Шопеніани у Львові викликає зацікавлення мистецтвознавців та шанувальників творчості Шопена всього світу. Тому таким важливим видається завдання для сучасників — зберегти і примножити це значне культурне надбання.

Оксана НИКОЛИН

До історії музики вірмен в Україні в публікаціях Збігнєва Костюва

Починаючи з 1977 р., польський дослідник Збігнєв Костюв опублікував низку матеріалів про музику «польських вірменів», тобто вірменів, що проживали в містах і містечках Галичини й Поділля. Автор цих публікацій по-

---

[23] Нальборчик Я. (1870—1940) — польський скульптор, навчався у Відні, працював у Закопаному, Львові, де виконав кілька меморіальних скульптур на Личаківському кладовищі.

ходить із мішаної вірменської родини *. Його публікації з музичної вірменістики становлять 10 позицій:

1. Muzyka polskich Ormian.—Opole, 1977.—106 s.
   1. Ogólne wiadomości o Ormianach w Polsce.— S. 7—10.
   2. Muzyka religijna polskich Ormian w latach 1344—1690.— S. 11—15.
   3. Muzyka religijna polskich Ormian w latach 1691—1975.—S. 16—21.
   4. Muzyka świecka polskich Ormian.— S. 22—23.
   5. Zapisy nutowe.— S. 24—84.
   6. Teksty ludowych pieśni Polskich Ormian.— S. 85—102.
   Bibliografia.— S. 103—106.
2. Polsko-ormiańskie muzykalia.— Opole, 1978.— 118 s.
   1. Śpiewy ormiański w opracowaniach polskich muzyków.—S. 6—42.
   2. Pieśni ormiańskie ze zbioru ks. Piotra Mojzesowicza.— S. 43—116.
3. Черты стиля музыки польских армян // II Международный симпозиум по армянскому искусству.— Ереван, 1978.— 8 с.
4. Polsko-ormiańskie szkice muzyczne.— Opole, 1980,—20 s.
   1. Udział Ormian w polskim życiu muzycznym.— S. 3—9.
   2. Tradycje i przemiany w muzyce polskich Ormian.— S. 10—20.
5. Polsko-ormiańskie komunikaty muzyczne.— Opole, 1981.—15 s.
   1. Odnaleziona pieśń polskich ormian.— S. 3—4.
   2. O słowiańskich wzorach w pieśniach polskich Ormian.— S. 5—11.
   3. Zagadnienia ormiańskie w działalności Bronisławy Wójćik-Keuprulian.— S. 12—15.
6. Z polsko-ormiańskich zagadnień muzycznych.— Opole, 1984.—12 s.
   1. Rozpowszechnianie muzyki ormiańskiej w Połsce do 1945 roku.— S. 1—5.
   2. Cechy stylu muzyki religijnej Ormian polskich.— S. 6—8.
   3. O niektórych cechach «Liturgii polskich Ormian» St. Śmielowskiego.— S. 9—12.
7. Polsko-Ormiańskie przyczynki muzyczne.— Opole, 1987.— 12 s.
   1. Komitas w piśmiennictwie autorów polskich, 1—5.
   2. Elementy polskie w muzyce armeńskiej.— S. 6—8.
   3. Andrzej Lubelczyk o muzyce liturgii ormiańskiej.— S. 10—12.
8. Wiadomość o Ormianach kuckich // IX publikacja Koła zainteresowań kulturą ormian.— Warszawa, 1989.— 34 s.
9. O muzyce armeńskiej.— Opole, 1990.—75 s.
   1. Armeński folkłor muzyczny.— S. 6—14.
   2. Muzyka kościoła armeńskiego.— S. 14—23.
   3. Z leksykonu kompozytorów armeńskich.— S. 24—28.
   4. Teoria i szkolnictwo muzyczne u ormian.— S. 29—34.
   5. Armeńskie wydawnictwo muzyczne.— S. 37—39.
   6. Bibliografia, wybor nagrań płytowych.— S. 39—66.
10. Rozmaitości polsko-ormiańskie.— Warszawa, 1992.— 39 s.

Зібраний і опублікований матеріал з музичної вірменістики має значну культурно-історичну та наукову вартість. Тут ретельно опрацьовано й систематизовано матеріал до історії вірменської музики, яка тривалий час активно функціонувала в Галичині й на Східному Поділлі. Більшість публікацій є свое-

* Збігнев Костюв народився 1929 р. у Бродах на Львівщині; мати була вірменкою. Навчався у Львові, Ополі та Вроцлаві. З 1954 р. в Ополі викладає у Музичній школі теорію музики, гру на фортепіано й органі. На сторінках польської преси виступає як музичний критик і публіцист. Окрім вірменської музики, цікавиться сербо-лужицькою музикою, музичним краєзнавством.

рідними етюдами, брошурами-«метеликами». Однак така форма публікацій виправдана. Автор утримується від ширших оцінок і узагальнень, поки що передчасних. Тут потрібне й урахування суміжних музичних культур, серед яких розвивалася вірменська музика в Галичині й на Поділлі — української та ще й польської. Лише грунтовне знання слов'янського контексту дасть змогу з'ясувати ступінь своєрідності вірменської музики на наших теренах, допоможе відчути й осмислити неминучі слов'янські впливи і взаємовпливи. Особливо цінний цей матеріал для істориків української музики, бо дає оригінальний матеріал для вивчення впливів української пісенності, народної і професійної, на таку віддалену за своїм типом культуру, як вірменську. Але чи ж така вже далека українська музика від Сходу? Згадаймо хоча б, з яким піднесенням описує Галицько-Волинський літопис половецького гудця Оря в епізоді про «євшан-зілля», чи східні мелізматичні інтонації в українському епосі. А мелізматично-орієнтальний пласт греко-візантійської гимнографії (згадаймо хоча б жанр кондаків) входить у вірмено-сирійську пісенність. Вірменський дослідник С. Амирян прямо ставить питання про типологічну спільність українських дум і вірменської пісенності [1].

Однобічним видається визначення «музика польських вірменів». Але не будемо надто прискіпливими; автор майже півстоліття проживає у Польщі, опирається лише (на жаль!) на польську літературу та й, зрештою, мало знайомий з українською музикою. Слід додати, що більшість вірменів, респондентів З. Костюва, після 1945 р. переїхали до Польщі. Звісно, в поняття «польські вірмени» здебільшого автор вкладає «державний» смисл, тобто в розумінні «вірмени — жителі Речі Посполитої», Польської Республіки. Однак трапляються і визначення, які можна тлумачити в суто національному плані. Питання, зрозуміло, не усталене і дискусійне [2].

Очевидно, не просте питання, чому вірмени Галичини й Поділля, Волині й Буковини тяжіли до польського середовища й переважна їх більшість виїхала до Польщі. Та й інтерес до вірменської музики польської громадськості куди більший, ніж української. Тому перед українським музикознавством стоїть важливе завдання активізувати наукові дослідження музичної культури вірменів в Україні.

Коло питань, яких торкається З. Костюв в опублікованих матеріалах, досить широке. Це і загальні відомості про історію, культуру й побут вірменів Галичини і Поділля, вірменська церковна музика, світська (народна і професійна), матеріали до вивчення музичного побуту, публікації нотних текстів, біографічні нариси про вірменських музикантів і композиторів, нарис про вірменську музику на батьківщині. Публікації супроводжують належний науково-довідковий апарат: бібліографія, історіографічні довідки, нотографія, дискографія і фонографія.

Відомості про музику галицьких вірменів переважно почерпнуті з публікацій вірменських та польських дослідників, рукописних і архівних джерел; використані також спогади й безпосередні записи, наспівані й зібрані від вірменів, що нині проживають у Польщі.

[1] Амирян С. Типологические общности в украинских народных думах и армянских исторических элегиях и плачах // Исторические связи и дружба украинского народов.— Ереван, 1971.— С. 282—289.

[2] Dashkevych Ja. Who are Armeno-Kipchaks. (On the ethnical substrate of Armenian colonies in the Ukraine // Revue des Etudes Armeniennes. Nouvelle serie.— Paris, 1982.— T. 16.— P. 357—416.

Деякі матеріали стосуються заселення вірменських колоній в Галичині, зокрема, в Кутах на Покутті. Вірменській колонії в Кутах З. Костюв присвятив окрему публікацію [3]. Серед багатого й цікавого матеріалу, здебільшого почерпнутого зі спогадів кутських вірменів, відзначимо знахідки вірменських писемних пам'яток у Кутах відомого польського фольклориста Оскара Кольберга. Автор також використав інформацію про чисельність вірменської колонії в Кутах 1982 р. [4] Цінними є дані про обрядові звичаї кутських вірменів та їх літературно-поетичні вподобання; наводить він і зразки вірменської прози й поезії. Особливо цікавою з цього погляду є окрема збірка вірменських оповідань гекят (hekiat).

Хронологічно першу згадку про музику галицьких вірменів, як вважає З. Костюв, знаходимо у праці Андрія Любельчика «Liturgia seu missa Armenorum ritu», опублікованій у Кракові 1549 р. [6] Як свідчить титульний аркуш, поданий З. Костювим, Андрій Любельчик був львівським каноніком: «M. Andrea Lubelczyk Bocheń Canonico d'Contionatore Leopolien interprete». Народився бл. 1500 р., помер до 1557 р.; навчався у Краківській академії, був знаним теологом і добре розмовляв латинською мовою, уславився своїми проповідями. Був ініціатором церковної унії вірменської церкви з Римом і з цього приводу 1540 р. у Львові написав спеціальну працю «Baptismus Armenorum», а пізніше створив Літургію. Імовірно що він не сам робив переклад із вірменської мови, але хто саме — невідомо.

У своїй праці Андрій Любельчик описав вірменську Літургію і вказав на співані тексти й розділи. Це — Qia candidus coelo (Парехосутіам), Unigenite fili (жамамуд), Regem Laudabilem (шаракан), Amen Sancte deus (трисагион, трисвятоє), Propace totius mundi (єктенія), Te Deut hymnus (сагхмос), Epistola, Alleluia, Versus, Ewangelium, Gredimus (Гавадамк), Sicut angelorum (шаракан), Corpus domini (Мармін дернаган), Sicut Cherubim (шаракан), Christus inter nos (Христос і меч), Sanctus (Сурп), Pater coelestis (Гайр єргнавор), Super omnia (шаракан), O spiritus Dei (Гокі Астудзо), Christus oblatus (Орхніал е Аствадз), Repleti Sumus (Лицак), Gratias agimus (Коганамк), Laudamus Dominum (сагхмос) [7]. Виконували співані тексти хор віруючих, диякон і священик.

---

[3] Kościów Z.b. Wiadomość o Ormianach kuckich.— Warszawa, 1989.

[4] Звіт про 40 фольклорну експедицію Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, під час якої зібрано матеріали до історії вірменської культури і музики, нині зберігається у Лабораторії фольклору консерваторії (тепер Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка). Сам музичний матеріал виявився вкрай скупим; фонозапис і дешифровані матеріали зберігаються у матеріалах експедиції. Це декілька мелодій церковної музики: Христос Гайр, Аведіс, Торкеді, Нор'єс. Усього в Кутах 1982 р. було 24 вірменські родини, враховуючи і змішані шлюби. Рідної мови вони практично не знають, розмовляють українською мовою. Записи мелодій зроблені від Броніслави Фідерер (1906 р. н.), Антоніни Ігошиної (1929 р. н.), яка у 40-х роках співала у вірменському церковному хорі. У звіті є список усіх вірменів із зазначенням адрес, фаху та соціального стану. Кутські вірмени подарували декілька давніх фотографій (на двох із них є гурти кутських вірменів довоєнного часу) й фрагмент вірменського Букваря (віденське видання кінця XIX—початку XX ст.) та дефектний примірник вірменського часопису «Posłaniec św. Grzegorza», що виходив у Львові в міжвоєнному часі.

[5] Hekiatnier albo opowieści Ormian polskich.— Warszawa, 1989.

[6] Kościów Z.b. Andrzej Lubelczyk o muzyce liturgii ormiańskiej // Kościów Z.b. Polsko-ormianskie przyczynki muzyczne.— Opole, 1987.— S. 9—12.

[7] Ibid.— S. 10—11.

Перші ширші відомості про музику вірменів у Галичині подав 1864 р. у Львові польський поет-романтик Вінцент Поль [8]. З ініціативи Кароля Мікулі, голови Музичного товариства у Львові, композитора й піаніста, вірменина з походження, у Львові було здійснено першу спробу концертного виконання вірменської музики. В концертну програму ввійшов вірменський літургійний спів, а реферат про його особливості виголосив В. Поль; наступного року цей реферат вийшов окремою брошурою [9]. Стійкий інтерес громадськості Львова до вірменської музики з'явився у 20—30 рр. нашого століття [10].

У концертному репертуарі Львова з'являються твори вірменських композиторів-класиків: Комітаса, Тиграна Чухаджана, Олександра Спендіарова та ін., літургійні співи, колядки. З 1931 р. розпочалися регулярні радіопередачі. Броніслава Вуйцик-Кепрулян започаткувала спеціальні й систематичні дослідження з музичної вірменістики Галичини, науковому доробку якої З. Костів присвятив окремий нарис [11].

Броніслава Вуйцик-Кепрулян (нар. 5 серпня 1890 р. у Львові, пом. 11 квітня 1938 р. у Варшаві) здебільшого відома як авторка науково-популярних праць із музикознавства. Вона тісно співпрацювала з вірменським часописом «Posłaniec św. Grzegorza», що виходив у Львові польською мовою. У 1931—1934 рр. була віце-головою видавничого комітету, а з січня 1938 р.— редактором. Вірменській темі присвятила 21 публікацію. Напрямки цих досліджень стосуються культури й побуту галицьких вірменів, матеріалів про композиторів Галичини вірменського походження, вірменських колядок. Окрім зібраного значного за обсягом фактичного матеріалу, Б. Вуйцик-Кепрулян збирала нотні записи вірменської музики в Галичині, писала рецензії на концерти вірменської музики, публікації з музичної вірменістики. Вперше звернула увагу на особливості музичного стилю колядок вірменської колонії у Кутах на Покутті. Дослідження цієї авторки стали першими фаховими працями про музику галицьких вірменів. Повну бібліографію її публікацій видав ще 1938 р. Станіслав Доніґевич [12]. За вклад у польську вірменістику Б. Вуйцик-Кепрулян було обрано членом Польського Товариства орієнталістів.

В історичному нарисі про церковну музику вірменських поселень у Галичині З. Костюв на основі розрізнених і не завжди певних фактів та матеріалів прагне відтворити характер та еволюцію цієї музики [13]. До прийняття церковної унії і пов'язаних із нею змін у богослужінні 1691 р. вірменська церковна музика, певно, мало чим відрізнялася від автохтонної традиції. Як свідчать джерела, упродовж одного дня неодмінною була лише одна співана служба. Окремі дослідники, скажімо, згадуваний уже Андрій Любельчик (XVI ст.), подають докладніші описи співаних розділів вірменської служби в Галичині, серед яких нашу увагу привернув трикратний спів «Святий Боже». Цей гимн був дуже популярний в українській церкві, витоки якого є у грецькому «Агиос о Теос». Мабуть, грецький гимн був спільною основою для вір-

---

[8] Kościów Zb. Z polsko-ormiańskich zagadnień muzycznych.— Opole, 1984.— S. 2.

[9] Pol W. Szesć prelekcji o muzyce kościelnej danych na 6 wieczorach muzykalnych Towarzystwa muzycznego we Lwowie 1864r.— Lwów, 1865.

[10] Kościów Zb. Z polsko-ormiańskich zagadnień muzycznych.— S. 1—4.

[11] Kościów Zb. Zagadnienia ormiańskie w działalności Bronisławy Wójcik-Keuprulian; eiusd. Polsko-ormiańskie komunikaty muzyczne.— Opole, 1981.— S. 12—15.

[12] Kościów Zb. Bibliografia prac doc. dr. Bronisławy Wójcik-Keuprulian // Posłannik sw. Grzegorza.— 1938.— № 2.— C. 37—38.

[13] Kościów Zb. Muzyka polskich ormian.— Opole, 1977.

менського та українського церковного співу, хоч може бути, що від вірменського походив і грецький.

У Кам'янці-Подільському під час служби у вірменській катедрі хор розташовувався на підвищенні біля вівтаря, себто на крилосі (кліросі), як це було прийнято в давній православній церкві, зокрема й українській. 1666 р. тут уперше у практиці вірменського церковного співу запроваджено музичні інструменти як супровід співу — малий органчик і «музика», тобто інструментальна капела [14]. З. Костюв наводить свідчення Антонія Роллера про видатного вірменського кантора, «майстра співу» Яна Кіркора Муратовича [15].

Певні зміни 1664—1666 років у літургічні співи внесли ченці театинського ордену, які ввели у вірменський обряд деякі новації та зміни — наприклад, спів літанії до Божої Матері та гимну «О преславна Пані» (вірменською мовою), які співали на мелодії польських народних пісень. Цілком імовірно, що подібним чином використовували і мелодії українських народних пісень, як це засвідчують деякі пізніші зразки вірменських літургічних співів, що їх публікує З. Костюв [16].

Після 1691 р. вірменська літургічна музика в Галичині й на Поділлі ще більше зближується з латинськими співами. Внаслідок реформи з богослужіння були вилучені майже всі східні суто вірменські мелодії і форми співів — їх заміняли перекладами латинських гимнів вірменською мовою. Цілком очевидно, що змінювався і мелодичний стрій, який, з одного боку, вбирав латинські григоріанські наспіви, а з іншого місцеві слов'янські — українські й польські. Певно, саме тоді хор і було перенесено з вівтарної частини вглиб храму (за латинським звичаєм).

Досить скоро з практики було усунено й вірменську літургічну мову грабар, співали переважно польською мовою. А вірменською, місцевим кипчацьким діалектом, співали колядки й великодні пісні, які стилістично, однак, більше були прив'язані до місцевої української та польської пісенної традиції і почасти молдаво-волоської. Отже, жанр вірменських колядок найяскравіше репрезентують вірмено-українсько-польські музичні взаємини. Найповніше цей жанр зберігся на Покутті, у містечку Кутах.

Значно менше матеріалів є з терену світської музики галицьких вірменів. Переважно в побуті вірменів були поширені пісні й танцювальні мелодії, які зберегли національну термінологію: пісня — «бар», танок — «пгараворутхіун», співати — «пхичгел», танцювати й співати — «пхичгелу» [17]. Світська музика розвивалася під впливом місцевого українського фольклорного середовища. Є свідчення, що вірмени часто запрошували на свої свята й урочистості українських музик, зокрема гуцулів. Цікаво, що в розмовну мову місцевих вірменів увійшла українська назва скрипки [18].

Особливу цінність виявляють зібрані й опубліковані нотні тексти, церковні та світські, ужиткові в галицьких вірменів. Майже кожна публікація супроводжується такими зразками, причому щоразу З. Костюв подає новознайдені або новозаписані пісні. Так, у першій публікації автор зібрав 195 зразків, переважно літургічної музики [19], вибраних із різних джерел; серед них і власні

[14] Kościów Zb. Muzyka polskich ormian...— S. 13.
[15] Ibid.
[16] Ibid.— № 24, 31, 39, 63 та ін.
[17] Ibid.— S. 22.
[18] Ibid.
[19] Ibid.— S. 29—84.

записи від вихідців-вірменів із Галичини, що тепер проживають у Польщі. Друга розлога публікація спирається здебільшого на рукописну збірку, укладену вихідцем із Кутів священиком Петром Мойзесовичем (1872—1912)[20]. Вибрано 65 творів. Між іншим, З. Костюв пише, що серед 229 творів цієї збірки є і українські[21], що свідчить про поширення української музики у вірменському побуті.

Систематизувавши цей матеріал, автор дійшов висновку, що власне вірменських релігійних співів у вірменському обряді лишилося порівняно мало: з 211 зразків 43 вірменські, 133 латинські та, що для нас особливо цікаво, 23 «греко-католицькі»; польських народних мелодій — 12[22]. В інших публікаціях вказуються дещо інші цифри у процентному відношенні. До 1945 р. галицька вірменська літургічна музика мала 14 відсотків власне вірменських мелодій, латинських 43 відсотки, «греко-католицьких» 38 відсотків, а польських лише 3 відсотки[23].

Персоналія у публікаціях З. Костюва не знайшла широкого висвітлення, за винятком згаданої уже Б. Вуйцик-Кепрулян. Лише в загальному нарисі про вірменську музику він стисло згадує галицько-вірменських музикантів — це автор релігійних пісень і фортепіанних творів Кароль Антоневич (1807—1852); автор революційної пісні «Z dymem pożarów», інших пісень і фортепіанних мініатюр Юзеф Никорович (1827—1890); відомий піаніст і композитор, організатор музичного життя у Львові, засновник і перший директор Львівської консерваторії Кароль Мікулі (1819—1897). В іншому нарисі згадано ще композитора і засновника Музичного Товариства в Станіславові Франца Ромашкана[25].

Серед осередків найбільшу увагу автор приділяє Львову й особливо Кутам, де, на його думку, постала своєрідна школа співу на місцевому пісенному грунті з відчутною домішкою української, польської та молдавської пісенних культур[26]. Важливими осередками музичного виховання були у Львові вірменська катедра, школа при жіночому Бенедиктинському монастирі.

Розглянутий матеріал у публікаціях З. Костюва має незаперечну культурно-пізнавальну й наукову вартість.

Це перша поважна спроба зібрати, систематизувати й, до певної міри, науково осмислити вірменську музичну культуру у слов'янському середовищі, передусім українському. На жаль, автор не використовує жодної праці української та вірменської історіографії. Творча спадщина Олександра Спендіарова, Христофора Кара-Мурзи та деяких інших композиторів і музикантів, що народилися і працювали в Україні, вклад Марка Кропивницького у вірменську музику, який у 70-х роках минулого століття співав у вірменській церкві в Аккермані та створив першу багатоголосну обробку вірменської літургії і інші питання розглядаються у публікаціях та розробках українських та вірменських науковців[27].

---

[20] Kościów Zb. Polsko-ormiańskie muzykalia.— Opole, 1978.— S. 43—116.
[21] Ibid.— S. 43.
[22] Kościów Zb. Z polsko-ormiańskich zagadnień muzycznych.— S. 43.
[23] Ibid.— S. 6.
[24] Kościów Zb. O muzyce armeńskiej.— Opole, 1990.— S. 28.
[25] Kościów Zb. Polsko-ormiańskie szkice muzyczne.— Opole, 1980.— S. 4.
[26] Ibid.— S. 14—15.
[27] Подаємо короткий бібліографічний огляд цих праць:
Рукописні праці Климента Квітки: Пентатоніка у вірменській музиці; Про вірменську му-

Впровадження в український музикознавчий і культурологічний обіг цього матеріалу набуває значення сьогодні, коли так гостро стоїть проблема вивчення національної культури українського народу у всіх її проявах та взаємозв'язках. Справжнє наукове й усебічне осмислення національної своєрідності української музики неможливе без урахування інонаціональних елементів, серед них і вірменських. Климент Квітка, складаючи програму студій народної музики в Україні, особливо підкреслював міжнаціональний контекст української музики, зокрема східний [28].

Музична спадщина вірменів на Україні, дбайливо й ретельно зібрана в публікаціях Збігнєва Костюва, дає підстави відносити українсько-вірменські взаємини в галузі музичної культури до яскравих сторінок спадщини цих двох народів, наслідок взаємодії вірменського, українського та польського народів і заслуговує на пильну увагу українського музикознавства.

Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

Станіслав Людкевич.
Вибрані фортепіанні твори.
Грає Марія Крушельницька.
Фірма «Мелодия».— М. Запис 1980 р.
С. 10—18007—10.

Фортепіанна творчість С. Людкевича ще дуже мало вивчена. Композитор написав чимало п'єс для фортепіано, проте вони постійно залишалися у тіні його монументальних вокально-симфонічних та симфонічних полотен. Дослідники цю частину спадщини недооцінювали, а виконавці вбачали в ній передовсім матеріал педагогічного призначення. У концертах ці твори звучать досить рідко. Однак вони заслуговують більшої уваги, особливо якщо врахувати, що сам композитор, хоч був людиною скромною і самокритичною, ставив їх високо і пишався ними. Істотним внеском, що помагає осягнути фортепіанну музику С. Людкевича,

зику; Про деякі питання історії вірменської народної музики // К в и т к а К. Избранные труды: В. 2 т.— М., 1973.— Т. 2.— С. 381, 383, № 11, 55, 57; К в і т к а К. Дещо про вірменську музику // Літературно-науковий вістник.—Львів, 1903.— Т. 22.— Кн. 6.— С. 32—37. (Діяльність Х. Кара-Мурзи); М у р а д я н М. Из истории армяно-украинских музыкальных связей // Великая дружба.— Ереван, 1954; М е л и к с е т - Б е к Л. Связь украинского артиста и драматурга Марко Кропивницкого с армянской музыкой // Известия АН Армянской ССР. Общественные науки.— 1955.— № 5; е г о ж е. Из истории армяно-украинских отношений // Исторические связи и дружба украинского и армянского народов.— Ереван, 1961.— С. 48—58; А м и р я н С. Типологические общности...— С. 282—289; С т а р у х Т. Кароль Микули // Музыкальное исполнительство.— М., 1979.— Вып. 10.— С. 201—213.

[28] К в і т к а К. Потреба в справі дослідження народної музики на Україні // К в і т к а К. Вибрані статті.— К., 1986.— Ч. 2.— С. 131.

Впровадження в український музикознавчий і культурологічний обіг цього матеріалу набуває значення сьогодні, коли так гостро стоїть проблема вивчення національної культури українського народу у всіх її проявах та взаємозв'язках. Справжнє наукове й усебічне осмислення національної своєрідності української музики неможливе без урахування інонаціональних елементів, серед них і вірменських. Климент Квітка, складаючи програму студій народної музики в Україні, особливо підкреслював міжнаціональний контекст української музики, зокрема східний [28].

Музична спадщина вірменів на Україні, дбайливо й ретельно зібрана в публікаціях Збігнєва Костюва, дає підстави відносити українсько-вірменські взаємини в галузі музичної культури до яскравих сторінок спадщини цих двох народів, наслідок взаємодії вірменського, українського та польського народів і заслуговує на пильну увагу українського музикознавства.

Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

Станіслав Людкевич.
Вибрані фортепіанні твори.
Грає Марія Крушельницька.
Фірма «Мелодия».— М. Запис 1980 р.
С. 10—18007—10.

Фортепіанна творчість С. Людкевича ще дуже мало вивчена. Композитор написав чимало п'єс для фортепіано, проте вони постійно залишалися у тіні його монументальних вокально-симфонічних та симфонічних полотен. Дослідники цю частину спадщини недооцінювали, а виконавці вбачали в ній передовсім матеріал педагогічного призначення. У концертах ці твори звучать досить рідко. Однак вони заслуговують більшої уваги, особливо якщо врахувати, що сам композитор, хоч був людиною скромною і самокритичною, ставив їх високо і пишався ними. Істотним внеском, що помагає осягнути фортепіанну музику С. Людкевича,

зику; Про деякі питання історії вірменської народної музики // Квитка К. Избранные труды: В. 2 т.— М., 1973.— Т. 2.— С. 381, 383, № 11, 55, 57; Квітка К. Дещо про вірменську музику // Літературно-науковий вістник.—Львів, 1903.— Т. 22.— Кн. 6.— С. 32—37. (Діяльність Х. Кара-Мурзи); Мурадян М. Из истории армяно-украинских музыкальных связей // Великая дружба.— Ереван, 1954; Меликсет-Бек Л. Связь украинского артиста и драматурга Марко Кропивницкого с армянской музыкой // Известия АН Армянской ССР. Общественные науки.— 1955.— № 5; его же. Из истории армяно-украинских отношений // Исторические связи и дружба украинского и армянского народов.— Ереван, 1961.— С. 48—58; Амирян С. Типологические общности...— С. 282—289; Старух Т. Кароль Микули // Музыкальное исполнительство.— М., 1979.— Вып. 10.— С. 201—213.

[28] Квітка К. Потреба в справі дослідження народної музики на Україні // Квітка К. Вибрані статті.— К., 1986.— Ч. 2.— С. 131.

став альбом із платівок звукозаписів у виконанні піаністки Марії Крушельницької. Ця творча робота не просто привернула увагу до маловідомого недооціненого пласта української культури, а й показала справжню мистецьку вартість творів, відкрила для слухачів нового С. Людкевича, багато в чому істотно відміненого від загальноприйнятого трактування його стилю.

Виконавська монографія виникла не зразу. Деякі із записаних творів входили до репертуару М. Крушельницької більше десяти років, їхня інтерпретація виношена і глибоко пережита артисткою. У своєму повному вигляді програма фортепіанної музики С. Людкевича була багаторазово виконана під час гастрольних поїздок 1978—1981 років, тоді ж склався остаточний вибір творів: «Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романца» та «Скерцо» (4 п'єси, написані в 1896—1897 роках); «Тихий вечір» (на тему Брамса), «Пересторога матері», «Заколисна пісня», «Елегія», «Листок з альбома», «Баркарола», «Пісня без слів», Парафраза української народної пісні «Ой, що ж бо то та й за ворон».

Головне в інтерпретації М. Крушельницької — відтворення відтінків душевного стану, психологізм, виявлений через виразне виконавське прочитання музики. Детальність нюансів мелодичної інтонації, гнучкість, випуклість і змістова навантаженість агогічних та динамічних градацій нераз не вкладаються у суто музичні норми, а запозичують досвід слова, більш реалістичного і конкретного, набувають майже клінічної точності, слідкуючи за переживанням людини.

Правдива мелодика, наближена до людської мови, становить головний зміст таких психологічних мініатюр, як «Пересторога матері», «Заколисна пісня», «Листок з альбому». У сплетеній з поодиноких розмежованих голосів лаконічній фактурі носієм змістових відтінків стає кожен мелодичний зворот. Ключового значення набувають початкові фрази п'єс. У них визначена настроєва тональність твору і закладено зерно подальшого розвитку — чи то тихий смуток розповіді в «Заколисній пісні», чи витончено-експресивне прорисовування хроматичного ходу в «Листку з альбома». Особливо вражає безпосередністю перша фраза «Перестороги матері»— не вистудійована театральна інтонація, а щира, сполошена. Майже неможливо проаналізувати, що надає їй такої психологічної правдивості — тонко відчута міра динамічного і агогічного наростання, дихання пунктирного ритму чи відмова від шаблонно-заспокійливого затихання у симетрично збудованій фразі-відповіді. Найточніше ж сказати — це зрозуміння серцем материнської тривоги і болю, вкладених у марне намагання вберегти свою дитину від небезпек життя.

Інтонація М. Крушельницької експресивна, владна у своїй пристрасності. Безпосередня відвертість виразу впізнається як неповторна, особиста манера висловлювання, що одних підкоряє і привертає до себе, в інших, можливо, викличе протест, але не залишить жодного слухача байдужим. Як згусток емоційного змісту звучить перша фраза «Листка з альбома». Пристрасне поривання і знемога що його долає,— такий її підтекст усієї п'єси, виявлений піаністкою лаконічно і сильно. Наповнене бриніння фортепіано, вольові початки мотивів і деталізована агогіка, що передає тонкощі почуття, вагання, сумнів,— ось засоби, які дозволяють у скупих рядках мініатюри відтворити душевну драму. Це — експресія високої романтичної проби.

Настрої романтичної лірики знаходять свій розвиток у сфері жанрів баркароли, ноктюрну, елегії, які любив і часто вживав у камерній творчості С. Люд-

кевич. У даній програмі це «Романца», «Тихий вечір», «Баркарола», «Пісня без слів», «Парафраза».

М. Крушельницька прекрасно втілює у звучанні розкоші романтичної фактури. Досконала техніка дає змогу їй не тільки бездоганно заграти всі вигини фігурації, а й надати звуковій тканині перспективи, багатоплановості, розкрити темброву й інтонаційну розмаїтість. Водночас піаністка і тут залишається вірна собі: для неї головне — не красивість фактури, а правда інтонації. Образ кожної п'єси максимально індивідуалізований: то сувора епічна розповідь (у темі «Парафрази»), то захоплений весняний легіт (у «Пісні без слів»), то споглядання (у «Тихому вечорі»). Піаністка чує і з найбільшою докладністю виявляє засобами агогіки й динаміки мелодичне мікрофразування у всіх складових фактури. Випуклість різьблення кожного мотиву перевищує норми кантилени, тут доречніше говорити про декламаційність виконавської манери. Так виконується тема «Баркароли сі мінор» — з відчутним виділенням мотивів, розкриттям напруги мелодичного і гармонічного розвитку.

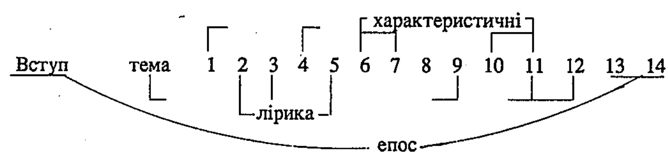
Завдяки такій уважності до кожного «слова» мелодії М. Крушельницька уникає огульності висловлювання, розкриває несподіваний для багатьох у п'єсах Людкевича глибокий індивідуальний зміст кожної інтонації.

При виконанні великих п'єс більш явною стає багатоплановість мислення піаністки, масштабність, логічна вибудованість концепцій. Детальне інтонування мотивів у М. Крушельницької не веде до подрібненого розвитку: опорні тони фраз і мікрофраз творять свій вищий план розгортання — лінію вершин. Мелодичний голос наповнюється фактурною глибиною, логічно висвітлюється співвідношенням фраз у течії усього твору. Так грає піаністка наведену раніше тему «Баркароли», ще більш повно цей принцип проявляється у розширеній її репризі. Особливо ж непростою тут є композиція цілого твору, бо середній розділ Piu mosso у складній тричастинній формі «Баркароли», як це часто буває у більших творах С. Людкевича, повен несподіваних поворотів, розширень і модуляцій. М. Крушельницька не намагається спростити химерність розвитку Piu mosso, а знаходить засоби для розкриття його незвичайної логіки. Такою, насамперед, є для неї агогіка. Сміливі зсуви темпу чуйно реагують на тематичні зіставлення у тканині твору, висвітлюють модуляційні сполучення і розділові такти. Піаністка і тут виявляє багатоплановість: підкреслює найважливіші моменти, знаходить між ними зв'язок, об'єднуючи логіку. Через встановлення стрижневого швидкого руху, прояснення жанрової основи вальсу в середньому розділі форми і виразне спрямування розвитку до кульмінації піаністка йде до переконливої виконавської композиції «Баркароли». При цьому складається ще одна з характерних для даної інтерпретаторської роботи змістових сфер — химерні образи. Паралелі до неї можна знайти в «Імпровізаційній арії» (мазурці) та «Скерцо з чотирьох п'єс» (твір 1896—1897 pp.).

Найхарактерніші риси виконавського стилю Крушельницької фокусують у складній концепції «Елегії» на тему пісні «Там, де Чорногора» — найбільшого твору цієї піаністичної монографії. Існує чимало розходжень і неясностей у її трактуванні. Причиною цього є різка розбіжність між загальноприйнятим розумінням оголошеного в назві жанру як меланхолійної мініатюри і запропонованим композитором монументальним циклом характерних варіацій. У музикознавчих дослідженнях і виконавських інтерпретаціях головна увага у трактуванні «Елегії» акцентована на жанрових перетвореннях теми при досить неглибокому, поверховому розкритті образно-емоційного змісту. М. Крушельницька до виконання твору підходить з максимальною серйозністю, без по-

блажливості і розуміє його трагедійний підтекст не в дусі сентиментальної давньогалицької пісні, а реалістично, з позиції людини кінця XX століття. Вражає інтонаційна чуйність піаністки. Добре знаючи і відчуваючи інтонаційний фонд «Елегії» — сферу львівського побутового музикування початку століття, Крушельницька знаходить у цих інтонаціях глибокі мистецькі асоціації.

Запропонована виконавська концепція «Елегії» втілюється у взаємодії декількох образно-змістових сфер: лірики, характеристичності, трагізму та епосу. Варіації здебільшого зіставляються контрастно, проте можна зауважити певну тенденцію до зосередження настроєвої сфери в окремих розділах циклу:



Інтерпретація М. Крушельницької найвиразніше виявляється у групі варіацій, названих нами характеристичними. Зміст кожної з цих варіацій настільки індивідуалізований, що їх навіть важко об'єднати в одну групу. Про шосту і десяту варіації уже й не скажеш однозначно, що вони активні. А проте тут є ще зустрічний процес — взаємопроникнення інтонацій: у першу варіацію, початково споріднену з ліричною сферою теми, виконавська ритміка вносить активізуючий елемент. Бо саме активні й, зокрема, пунктирні ритми як вольові інтонації у М. Крушельницької істотно впливають на характер твору — поривають з елегійною пасивністю, вносять у нього свіжий струмінь життя.

Інтонування пунктирного ритму М. Крушельницькою дає окрему тему для розмови: піаністка знаходить у ньому безліч змістових нюансів, чуйно простежує його лейтмотивну роль протягом усього варіаційного циклу.

Особлива увага до активних образів, виразність рішучих інтонацій характеризує піаністку М. Крушельницьку як сильну, вольову особистість. Проте з індивідуальністю інтерпретатора не ототожнюється ліричний герой «Елегії» — для нього істотне значення мають також химерні зміни настроїв, зневіра, смуток, гіркота. З тонкістю новеліста відтворює артистка ці стани в шостій, десятій, одинадцятій варіаціях.

Порівнюючи інтерпретацію «Елегії» з мініатюрами С. Людкевича легко зауважити: щодо глибини і гостроти характеристик, то піаністка досягає тут якісно нового, вищого рівня. Це вже не окремі зарисовки настроїв, а своєрідна мистецька розвідка психології певного покоління, що за серйозністю концепції може бути прирівняна до дослідження. Тож при такому задумі поряд із витонченістю аналізу для артистки дуже важливою є також логічна стрункість побудови всього твору, що досягається психологічно виправданим розподілом основних образних сфер у циклі; випуклим виявленням кривої нарощування емоційної напруженості; встановленням аркових інтонаційно-змістових зв'язків між віддаленими розділами «Елегії»; послідовним простеженням розвитку лейтмотивних інтонацій; безперервним сполученням між собою сусідніх варіацій. Дія деяких цих прийомів уже була розглянена, варто зупинитись ще на двох із них.

Важливим засобом характеристики основних образно-змістових сфер, що

робить наочним їх розпланування у циклі, є фортепіанна інструментовка. Неабияка звукова майстерність М. Крушельницької особливо відчутна у вступі і фіналі «Елегії». На фоні багатої оркестральності крайніх розділів у середніх варіаціях циклу виділяються два принципово відмінні типи простішого звучання: м'яке, наповнене виконання пісенних та елегійних частин і «графіка» характерних епізодів. Якщо монументальні розділи епічного характеру та оркестрового звучання обрамлюють цикл по краях (див. схему на с. 514), то ліричні варіації зосереджені переважно в його першій частині, а характерні (химерні) образи зміщені до другої частини. Для більшої випуклості втілення своєї концепції М. Крушельницька робить навіть декілька купюр: скорочує колискову (9 варіацію) і зовсім пропускає ноктюрн (перший розділ 12 варіації) — ліричні розділи у другій частині циклу, а також не грає кадансуючої зв'язки перед кодою, причому різким контрастом зіставлені мажорний фінал і мінорна кода. Таким чином у циклі здійснюється розвиток від спокійної споглядальності до дедалі більшої напруженості і гостроти. Піаністка веде його двома хвилями до кульмінацій у сьомій — восьмій і чотирнадцятій варіаціях, з допомогою тембрових і інтонаційних прийомів встановлюючи «арки» між п'ятою і дев'ятою, четвертою і одинадцятою та іншими варіаціями.

Цикл «Елегії» злютований у струнку монолітну цілість. Розвиток у ньому відбувається дуже логічно, творячи певний сюжет — не в зовнішніх подіях, а у змінах настрою, поворотах психіки. Поєднання тонкого психологізму, безпосередньості висловлювання в окремих частинах із продуманою, міцною побудовою цілого надає великої сили прочитанню «Елегії».

Звукова монографія з фортепіанних творів С. Людкевича знаменує новий поворот у розвитку виконавського стилю піаністки М. Крушельницької. Не можна сказати, щоб більшість рис, які проявляються тут, була несподівана — Крушельницькій здавна властиві мовна виразність і експресивність мелодичного інтонування, випуклість агогічних нюансів, драматизм виконавських концепцій. Ми впізнаємо в записаній програмі високий професіоналізм артистки, що проявляється у майстерності фортепіанної інструментовки, стрункості форми, багатоплановості виконавського мислення. Не чужими раніш їй були і характерні та химерні образи, у створенні яких важливим засобом є розкриття жанрової своєрідності тем. Проте в інтерпретаціях творів С. Людкевича ці риси вступають у нове поєднання, породжуючи таку психологічну правдивість, якої досі мистецтво артистки не знало. Змінюється її ліричний герой — уже власне не «герой» у романтичному розумінні цього поняття, а просто людина, сучасник, якому поряд із шляхетними пориваннями знайомі також і хвилини зневіри, гіркота поразки, який може бути слабким і смішним. В його характеристиці є лірична теплота, співчуття, але проривається і дедалі відчутніша нота іронії, гротеску. Виконавська концепція піднімається до нового рівня правдивості й конкретності зображення.

Стильова характеристика творів виконавського мистецтва належить до ще остаточно не вияснених питань музикознавчої критики. Прийнято розподіляти піаністів на «класиків» і «романтиків», іноді ще «сучасних», проте не прийнято розглядати взаємозв'язки між виконавством і нинішньою музичною творчістю. Вважають, що вторинне мистецтво виконавської інтерпретації відстає за фазою від розвитку композиторської творчості. Це частково справедливо. Проте, з'являючись формами суспільної свідомості, ці два прояви музичного мистецтва реагують на ті самі проблеми сучасного життя, тож природно припустити, що в них можуть виникати і стильові паралелі.

Виконавський стиль М. Крушельницької — глибоко романтичний за своєю істотою, сформований у контакті з її учителем Генріхом Нейгаузом на інтерпретаціях музики Шумана, Брамса, Скрябіна, Рахманінова. Але риси витонченого психологізму, що виявилися у її людкевичівській програмі, споріднені з пошуками сучасних композиторів і перегукуються з експресіонізмом. Можливо, ці риси — результат внутрішніх, суто індивідуальних процесів у складній еволюції творчої особистості артистки. Нелегко визначити, чи проявляється тут пряма реакція на тенденції сучасної музики. Характерно проте, що експресивність і психологізм проявились власне у трактуванні музики С. Людкевича, адже більшість його фортепіанних творів написані в першій чверті XX століття, коли з величезною силою далися взнаки пошуки сучасної експресії і правдивості. Паралелі у стильових тенденціях із нашою епохою очевидні. Були вони підготовані у виконавському мистецтві — згадаймо безжалісну характеристичність інтерпретацій Ферруччіо Бузоні. Тож зрозуміло, чому так переконливо звучить записана М. Крушельницькою інтерпретація фортепіанних творів С. Людкевича — у п'єсах, написаних більш, ніж півстоліття тому, артистка знайшла почуття і етичну проблематику, актуальні для сьогоднішньої людини. Фортепіанні твори С. Людкевича вперше потрактовано з такою серйозністю і глибиною. Цим закладено фундамент для майбутнього їхнього життя у піаністичній інтерпретації. Творчу роботу М. Крушельницької справедливо можна зарахувати до кращих здобутків в українському фортепіанному мистецтві.

Наталія КАШКАДАМОВА

Українська музична культура минулого і сучасності в міжнаціональних зв'язках: Зб. статей молодих музикознавців України / Упоряд.: Н. Герасимова-Персидська — К., 1989.— 128 с.

Вивчення однієї із сфер окремо взятої культурної єдності в контексті її включення у загальні процеси становить великий інтерес, дає можливість виявити як специфічні риси, так і фундаментальні закономірності.

Звернення до міжнаціональних контактів українського мистецтва в історичній перспективі виправдане не тільки їх значенням, а й недостатньою вивченістю. Музикознавча думка проникає у глибину віків, у музичну культуру України, де стикаються Середні віки і Новий час, Ренесанс і Бароко. І водночас українська музична культура розглядається у даній системі як частина великого східнослов'янського мистецтва.

Н. Герасимова-Персидська, що є упорядником цього збірника, подала до нього передмову, в якій окреслила проблеми розвитку української музичної культури від найдавніших часів до сьогодення. У передмові дослідниця характеризує збірник, висловлюючи своє позитивне ставлення щодо його створення і тематичного спрямування. Н. Герасимова-Персидська знайомить читача із статтями молодих музикознавців.

Виконавський стиль М. Крушельницької — глибоко романтичний за своєю істотою, сформований у контакті з її учителем Генріхом Нейгаузом на інтерпретаціях музики Шумана, Брамса, Скрябіна, Рахманінова. Але риси витонченого психологізму, що виявилися у її людкевичівській програмі, споріднені з пошуками сучасних композиторів і перегукуються з експресіонізмом. Можливо, ці риси — результат внутрішніх, суто індивідуальних процесів у складній еволюції творчої особистості артистки. Нелегко визначити, чи проявляється тут пряма реакція на тенденції сучасної музики. Характерно проте, що експресивність і психологізм проявились власне у трактуванні музики С. Людкевича, адже більшість його фортепіанних творів написані в першій чверті XX століття, коли з величезною силою далися взнаки пошуки сучасної експресії і правдивості. Паралелі у стильових тенденціях із нашою епохою очевидні. Були вони підготовані у виконавському мистецтві — згадаймо безжалісну характеристичність інтерпретацій Феруччіо Бузоні. Тож зрозуміло, чому так переконливо звучить записана М. Крушельницькою інтерпретація фортепіанних творів С. Людкевича — у п'єсах, написаних більш, ніж півстоліття тому, артистка знайшла почуття і етичну проблематику, актуальні для сьогоднішньої людини. Фортепіанні твори С. Людкевича вперше потрактовано з такою серйозністю і глибиною. Цим закладено фундамент для майбутнього їхнього життя у піаністичній інтерпретації. Творчу роботу М. Крушельницької справедливо можна зарахувати до кращих здобутків в українському фортепіанному мистецтві.

Наталія КАШКАДАМОВА

Українська музична культура минулого і сучасності в міжнаціональних зв'язках: Зб. статей молодих музикознавців України / Упоряд.: Н. Герасимова-Персидська — К., 1989.— 128 с.

Вивчення однієї із сфер окремо взятої культурної єдності в контексті її включення у загальні процеси становить великий інтерес, дає можливість виявити як специфічні риси, так і фундаментальні закономірності.

Звернення до міжнаціональних контактів українського мистецтва в історичній перспективі виправдане не тільки їх значенням, а й недостатньою вивченістю. Музикознавча думка проникає у глибину віків, у музичну культуру України, де стикаються Середні віки і Новий час, Ренесанс і Бароко. І водночас українська музична культура розглядається у даній системі як частина великого східнослов'янського мистецтва.

Н. Герасимова-Персидська, що є упорядником цього збірника, подала до нього передмову, в якій окреслила проблеми розвитку української музичної культури від найдавніших часів до сьогодення. У передмові дослідниця характеризує збірник, висловлюючи своє позитивне ставлення щодо його створення і тематичного спрямування. Н. Герасимова-Персидська знайомить читача із статтями молодих музикознавців.

Не дивно, що саме така проблематика привабила молодих дослідників України. Цілком природно, що вони передусім звернулися до розробки джерел. Цінною у статтях є новизна матеріалу, частина якого вводиться у науковий обіг уперше; привертають увагу певні аспекти підходу до вирішення проблем. Автори пропонують нові погляди на них, внаслідок чого уточнюють, а іноді й заперечують усталені думки.

Хронологічно статті охоплюють історичний час від сьогодення до глибокого середньовіччя, а їх розміщення означає найбільш важливі етапи в культурному житті від XVI—XVII ст. до 80-х років XX ст.

За давниною найбільш раннім є період розвитку монодичного співу — як спільна сфера творчості всіх східних і південних слов'ян. Співацьке мистецтво України, на жаль, усе ще лишається мало дослідженим у вітчизняному музикознавстві. Та й сам нотний матеріал — необхідна база будь-яких розробок — поки що лежить величезним недоторканим масивом. Отже, дослідження потребують попередньої праці в архіві — перегляду великої кількості рукописів. Тільки після того вибраний матеріал піддають ретельному аналізу, побудові висновків і узагальнень. На такому грунті і визріла стаття О. Шевчук «До питання про самобутність київського розспіву (за матеріалами нотних рукописів XVI—XVIII ст.)», присвячена важливому, мало дослідженому питанню.

Автор виходить із положення про історичну обумовленість специфічних шляхів розвитку розспіву в різних регіонах, пояснює їх відмінні риси. Порівнюючи дві великі традиції монодичного церковного співу (гимнографії), які в XV—XVI ст. розгалузились із давньоруського на українсько-білоруську (за словами, на жаль, української авторки — Південно-Західної Русі) та московську (знаменний розспів). Обидві традиції об'єднує так звана багаторозспівність і поява місцевих зразків. Проте спрямування варіантного збагачення різне — і це дуже важливе спостереження. В одному випадку рух «відцентровий», у другому — «доцентровий». Саме другий тип побутування,— за гіпотезою О. Шевчук,— характерний для України, у ньому й виявлені внутрішні тенденції вітчизняної культури.

До якісно нових висновків приходить дослідниця при з'ясуванні парадоксального положення: незбігання характеристик київського розспіву в російських спостереженнях на основі музичного матеріалу, взятого з українських джерел. Це загадкове становище прояснюється при порівнянні наспівів із російських та українських рукописів: як доводить автор — це різні явища. Дане питання ще до кінця не вивчене, проте сама проблема вже поставлена.

Інші ракурси розвитку монодії на пізньому етапі її побутування розглядає Г. Васильченко-Михно у статті «До питання про структурні особливості слов'янських розспівів (за матеріалами рукописів XVII—XVIII ст.). У даному дослідженні звернено увагу на пошук спільного як прояв генетичної спорідненості самостійних великих співацьких культур — болгарської, сербської, української та російської. Внаслідок порівняльного аналізу автор виводить «форму пов'язань», виявляє мігруючі мелодичні формули («типологічні константи») і встановлює три «ступені спорідненості»: 1) між російським і українським розспівами — як найбільш виражений, 2) між сербською та українською і російською та болгарською традиціями (також болгарською і сербською) — як споріднення «другого ступеня». Третій ступінь простежуємо найслабше — при порівнянні українсько-болгарських і російсько-сербських зразків. Виявлені три типологічні константи доводять надзвичайну стійкість древньої монодії упродовж віків та глибинну єдність музичних культур східних і південних слов'ян.

До явищ більш зрілого етапу становлення і розвитку вітчизняної музичної культури належать жанри канту і партесного концерту. Через них розкривається і нова якість, новий динамізм міжкультурних зв'язків (зокрема України й Росії).

До різновидів творчості, у котрій особливо наочні органічні пов'язання, належить безперечно кант, який в українському музикознавстві, на жаль, мало досліджений. Цьому питанню на основі вивчення багатющої спадщини присвячена стаття Л. Івченко «Кант як сфера взаємодії українського та російського мистецтва XVII—XVIII ст.». Вона вводить у науковий обіг нові пласти творчості, пропонує власний підхід до аналізу — саме в ракурсі пов'язаних між українською та російською лініями розвитку жанру.

Внаслідок дослідження автор зробила актуальний висновок про те, що саме український кант став могутнім стимулом для створення власне російського кантового мистецтва.

Проблема зв'язків української музики з іншими культурами дістає своєрідне висвітлення у статті Н. Заболотної «Про типологію хорового концерту: партесне письмо і творчість Шютца», в якій розглядається партесний концерт у загальноєвропейських процесах.

Н. Заболотна вибирає одну з цікавих проблем, а саме специфіку прояву індивідуальної композиції, питання про варіантність тексту та її межі. Партесний концерт дає для цього багатий матеріал: чим більше творів повертається із забуття, чим глибші пласти творчості ми піднімаємо, тим частіше виявляються цілі «родини» концертів, пов'язаних між собою різними ступенями спорідненості.

В історії української культури не досить докладно висвітлена роль А. Веделя — композитора, який репрезентує українську музику кінця XVIII ст. Майже двісті років минуло від його смерті, проте й досі не тільки не видані його твори, а й невідомий їх повний обсяг. Т. Гусарчук звертається до порівняльної характеристики концертів А. Веделя — з одного боку, Д. Бортянського і М. Березовського — з другого, відзначаючи як те спільне, що зумовлене приналежністю до єдиного русла розвитку хорового концерту у другій половині XVIII ст. так і те відмінне, що становить національну специфіку музики Веделя. Цінним є детальний і різнобічний аналіз творів А. Веделя, що став основою для висновків про внутрішню еволюцію, за своїм спрямуванням спільну для усієї хорової творчості того часу, але яка в українського композитора має свої відмінності.

Проблему українсько-російських зв'язків дуже своєрідно вирішує С. Лашенко у статті «Українська народно-пісенна культура в російському театрі 1800-х — 1810-х років». На прикладі творчості двох композиторів — С. Давидова і К. Кавоса — досліджена не лише еволюція використання українського пісенного матеріалу, а й зміни в самих творчих установках, у понятті «народна пісня». Одне застереження можна зробити в цій статті, що пов'язано з формуванням у суспільній свідомості того, що автор визначає як «образ» «російської України». С. Лашенко наголошує на тому, що діяльність композиторів перших десятиліть XIX ст., яка відбила насиченість російського побуту українською інтелігенцією, створила грунт для якісно нового освоєння її у творчості російських композиторів-класиків. Отже, якщо Росія переживала впливи української музичної культури, тоді, напевно, відбудеться перестановка слів, яка докорінно змінить сутність самого тлумачення визначення, що повинно звучати як «образ» «української Росії».

Міжнаціональні зв'язки в музичному мистецтві дуже себе виявили в епоху XX ст., зокрема у зверненні до традицій російської школи. У музикознавстві неодноразово відзначалося значення їх для становлення композиторської осо-

бистості Б. Лятошинського. Динамізм самого життя, передумови індивідуального композиторського мислення Б. Лятошинського — з його тяжінням до великих узагальнень, до драматичного симфонізму — визначили і коло найбільш близьких митців, серед яких завжди називають ім'я О. Скрябіна. До зв'язку цих двох імен звертається і Т. Тонкаль у статті «Про динамічну організацію музичного твору у Б. Лятошинського і традиції російської музики початку XX ст.» Автор шукає новий ракурс аналізу, який виходить із глибинних якостей музичного розгортання, із сильної динамічної напруги, притаманної обом митцям. Для цього використано поняття «динамічної хвилі» і запропонована власна теорія — із розкриттям її структури, системи різновидів. Це стає ефективним засобом у дослідженні найсуттєвіших якостей процесу розгортання, у визначенні його цілісності як динамічної єдності, засвоєння принципово інших форм динамічної організації як відбиття нового спрямування образної драматургії.

Завершує збірку досить своєрідна стаття С. Муравйової «Деякі особливості просторових характеристик сучасного ліричного твору (на матеріалі камерної творчості українських і литовських композиторів)», написана в дусі сучасного мислення. Дослідниця у розгляді творчості литовських та українських композиторів намагається не тільки розкрити значення просторовості у втіленні концепції твору, а й наблизитися до виявлення національних особливостей саме через роль цього параметру. Внаслідок порівняльного аналізу творів автор підійшла до суттєвих висновків, а саме: у творчості українських композиторів спостерігаємо відносно невелику питому вагу просторовості, що, можливо, пов'язується з провідною роллю динамічного, драматичного начала (навіть і в ліриці). І навпаки — у литовській музиці, де домінує лірика, забарвлена споглядальністю, просторовість набула більш широкого втілення, що, можливо, пояснюється і національною специфікою мистецького мислення.

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що збірка загалом характеризується розмаїтістю матеріалу і аспектів його дослідження. Виявилась і певна закономірність її побудови: хронологічно крайні періоди висувають найбільш загальні проблеми — у масштабах цілих етносів. Проблема контактів змінює свій зміст — від типологічних збігань, через пов'язання національних культур — до рівня інтернаціонального. Звичайно, майже в кожній праці відчувається відлуння «радянської» музикознавчої думки, подекуди перебільшено значення впливу російської музичної школи на формування українського національного мистецтва. Значною мірою це була данина часу, тодішньої тоталітарної системи. Проте це не заперечує самої актуальності постановки питань і проблем, не знижує науковості даних досліджень. Навпаки — розвідки молодих музикознавців ще відчутніше довели, наскільки великими є нерозроблені масиви матеріалів, як багато ще не піднято цікавих аспектів дослідження і наскільки багатогранною є сама проблема.

Оксана БІЛИК

Андрій Проценко. Життєпис. Спогади / Упоряд. та коментарі: І. Д. Гамкало, Л. А. Проценко.— К.: Муз. Україна, 1990.— 285, І/с., 16 л. І л.

Автори зробили першу в історії українського музикознавства спробу на грунті документального матеріалу та спогадів сучасників усебічно висвітлити творчий шлях одного з найвидатніших українських виконавців на флейті, Заслуженого артиста України, професора Андрія Проценка.

Поява подібної праці давно назріла. Вона йде назустріч постійно зростаючій зацікавленості широких мас музикантів і любителів музики духовим виконавством і його найвидатнішими представниками.

Дві дати, що, на превеликий жаль, стоять надто близько одна від одної — 80-річний ювілей Андрія Проценка, 13 грудня 1982 р., і його відхід від життя — 19 липня 1984 р., безперечно, стали важливим претекстом для народження монографії, збірника спогадів про Великого маестро вітчизняної флейтової школи. Але й без уже згаданих подій його яскрава особистість заслуговувала на ретельне дослідження. Можемо лише дорікати собі спільно з авторами, що подібна праця не вийшла раніше.

Традиційно головною сферою фахового самоствердження виконавців на духових інструментах є оркестрове виконавство. Мабуть, нема сьогодні «чистих» солістів серед численних представників цієї професії. Іноді незаслужено дехто приймає на віру вбоге судження про те, що гра в оркестрі — «глухий кут» для музиканта, індивідуальність якого «розчиняється» у колективному потоці творчих устремлінь, нівелюється і зникає, а звідси — певна зневага до оркестрового виконавства. Про його високі мистецькі традиції подекуди забувають, вважаючи головним критерієм для музиканта кількість сольних концертів або виступів із сольними творами.

Особлива життєва позиція А. Проценка, уся його діяльність різко суперечать цим хибним уявленням. Його творчий шлях стверджує гідність оркестрового музиканта і служить яскравим прикладом становлення і розквіту творчої індивідуальності видатного музиканта, педагога, громадянина, який здобув глибоке визнання і шану багатьох поколінь митців різного фаху. Якщо бути точним, А. Проценко іноді виступав в концертах як соліст і викликав захоплення слухачів, шанувальників музики.

А. Проценко виховав цілу плеяду чудових виконавців на флейті та інших духових інструментах. Його вплив відчували всі, хто причетний до розвитку мистецтва гри на духовних інструментах та музичного мистецтва взагалі. Саме тому монографія набирає особливого значення і її вихід у світ — безперечно, визначна подія.

Монографія складається з двох основних частин: перша — «Життя, виконавство та педагогічна діяльність», друга — «Спогади». Крім того, є ще невеликий розділ «З листів учнів, друзів, колег» та додаток «Коментований покажчик імен».

Монографія щедро проілюстрована 40 фотоматеріалами, серед яких є унікальні фотографії.

Перша з основних частин монографії — «Життя, виконавство та педагогічна діяльність»— складається з 4-х розділів: Ніжин: Джерела. Київ: Навчання. Свердловськ: Становлення. Київ: Розквіт. Розпочинаючи дослідження з короткого екскурсу в історію м. Ніжина, автори намагаються широко висвітлити панора-

му культурного життя цього повітового міста на зламі XIX—XX століть, підкреслюючи особливе значення відомої Ніжинської гімназії вищих наук; наведені численні прізвища видатних представників вітчизняної науки і культури, які вийшли із стін цього навчального закладу або так чи інакше були пов'язані з колами наукової та творчої інтелігенції міста.

Імена М. Гоголя, Є. Гребінки, Л. Глібова, Н. Кукольника, В. Забіли та інших видатних діячів красномовно говорять про глибину культурних традицій Ніжина.

Переконливо показано значення музично-драматичних традицій, участь в їх формуванні відомих українських театральних труп М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, видатних артистів свого часу М. Садовського, П. Саксаганського, І. Мар'яненка, І. Тобілевича й особливо неоціненна роль М. Заньковецької.

Читачеві буде цікаво дізнатися про видатну роль у розвитку музичної культури Ніжина Федора Проценка (батька Андрія) — високоосвіченої, глибоко інтелігентної людини, учителя музики і співів, керівника хорових колективів, ентузіаста аматорських постановок оперних спектаклів, чудового співака; яскраво показано роль сімейних традицій у вихованні музичних смаків юного музиканта в його духовному збагаченні й розширенні кола зацікавлень, зустрічі з цікавими, творчими людьми, які бували в домі Проценків — усе це дає багатий матеріал для оцінки й аналізу початкового етапу становлення особистості музиканта.

На тлі бурхливих подій початку XX століття доля сім'ї Проценка, її розмаїті зв'язки із суспільством, становлення музичного таланту юного Андрія Проценка, формування світоглядної позиції, вихід на шлях музичного професіоналізму — все це розкрито в цікавих ракурсах із відтворенням маловідомих фактів, з характеристикою багатьох видатних особистостей музикантів-духовиків, відомих диригентів, громадських діячів.

Цікаво висвітлено київський період навчання, творчі контакти молодого Андрія Проценка з видатними флейтистами І. Михайловським, професором О. Химиченком, трубачем В. Яблонським, диригентом М. Мальком та іншими видатними музикантами; початок оркестрової праці, опанування секретів складного і тонкого виконавського мистецтва гри на флейті, робота в оркестрі «Трудового колективу артистів Київської опери», гастрольна поїздка, зустріч із К. Демидовою, шлюб. Хвилюючим є епізод зустрічі молодого подружжя з великою українською актрисою М. Заньковецькою.

Саме в цей період відбувається завершення становлення майстерності митця, досягнення ним виконавського рівня, який приніс справжнє визнання фахівців, колег, диригентів, слухачів. Важливими подіями 20-х років слід вважати початок педагогічної діяльності, блискуче закінчення консерваторії, запрошення до Київського оперного театру, висока оцінка гри А. Проценка відомим диригентом В. Бердяєвим.

Події, факти, що їх описують автори, є цікавими не тільки під кутом зору показу життєвого і творчого шляху А. Проценка. Вся сукупність описаного в цих розділах відображає процес становлення культурного життя України, відчувається биття живого пульсу реальної дійсності — і в цьому велика позитивна риса даної роботи.

Надзвичайно важливим став свердловський період життя і діяльності А. Ф. Проценка. Автори переконливо показали велику роль у становленні митця Свердловського державного театру опери і балету ім. А. В. Луначарського з його багатим, складним репертуаром,— як класичним, так і сучасним. Опери Дж. Майєрбера, Р. Вагнера, Дж. Пуччіні, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова,

А. Пащенка, П. Тріодіна, О. Красовського ставили такі видатні митці, як А. Пазовський, В. Бердяєв, Л. Штейнберг, О. Павлов-Арбенін. На сцені театру співали славетні співаки. Вони, як відзначають автори, були окрасою свердловської сцени: М. Донець, Ю. Кипоренко-Доманський, І. Козловський; у різний час тут виступали С. Лємешев, Г. Пирогов, Л. Собінов, К. Держинська. Рівень театру був надзвичайно високий, мистецькі критерії, з якими підходили до оцінки результатів діяльності кожного музиканта, вимагали високого професіоналізму, творчої ініціативи. А. Проценко в цей період сформувався не тільки як висококваліфікований музикант, що володіє прекрасним, співучим звуком, чистою, виразною інтонацією, бездоганною технікою гри, чудовим читанням «з листа». Це, крім того — «вожак» в оркестрі, музикант, який без помітних зусиль зі свого боку підпорядковує собі весь оркестровий ансамбль. Він є еталоном для інших оркестрантів.

Його прискіпливість щодо ритму, строю, прецизійно точного співвідношення динамічних планів стали легендою.

Раціональна, конструктивна продуманість, «вивіреність» гри органічно поєднувалася з теплотою, глибокою, шляхетною емоційністю. Мабуть, єдність цих протилежних засад і становить суть характеристики зрілого періоду творчості А. Проценка, і ці риси до останнього подиху були йому притаманні. Чи не таким могло би бути резюме, яке випливає з окремих висловлювань авторів дослідження. Саме ці риси він виховує у своїх учнів протягом усієї викладацької діяльності.

Продовження свердловського періоду життя і творчості, нові імена, нові творчі роботи — Лосський, Паліцин, Пірадов; «Борис Годунов», «Псковитянка» М. Римського-Корсакова, «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Воццек» А. Берга та інші спектаклі. Важливим, хвилюючим епізодом є виступи А. Проценка в концертах спільно з видатною співачкою В. Барсовою у 1930 р. Складні партії флейти, віртуозні каденції у відомих операх Верді, Россіні, Доніцетті потребували високої майстерності, і невипадково відома солістка запросила саме А. Проценка. Автори підкреслюють величезний успіх, який принесли йому ці виступи.

Безперечно, важливим є знайомство і зближення з видатним диригентом А. Пазовським. Як відзначають автори, їхні творчі відносини скоро вийшли за межі взаємин диригента й оркестранта. Це була насправді зворушлива, сповнена взаєморозуміння дружба двох видатних митців, однодумців, щиро відданих вищим мистецьким ідеалам. Підсумовуючи цей період, автори справедливо відзначають: «Андрій Федорович Проценко у Свердловській опері пройшов справжню школу виконавської майстерності... Він був щасливий, що став співучасником такого цікавого етапу зростання вітчизняного оперного й музичного мистецтва». В цьому театрі він був загальновизнаний як флейтист високого класу. У монографії відображено процес реорганізації Київського театру опери та балету в 1934 р.; залучення до цього важливого музично-театрального осередку кращих сил — А. Пазовського, Й. Лапицького, М. Донця, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, З. Гайдай, О. Петрусенко, зміцнення оркестру та інші заходи відіграли величезну роль у справі збереження її духовного, мистецького потенціалу під час трагічних подій 30-х років у розвитку і становленні музичної культури України. І в аспекті даної праці особливо знаменним є те, що А. Проценка, уже сформованого, визнаного майстра, запрошують на посаду першої флейти в оркестр театру. Того ж 1934 р. він стає викладачем Київської консерваторії. Розпочинається певний етап життя і творчості, розширюється педагогічна, громадська діяльність.

Високий творчий рівень Київського театру опери та балету, досягнутий ним

після реорганізації, блискучий успіх під час першої Декади українського мистецтва в Москві,— усе це стало етапними подіями на шляху дальшого піднесення авторитету, визнання А. Проценка; автори особливо акцентують увагу музичного й адміністративного керівництва театру до оркестрантів, до рівня виконання оркестрових партій. Передвоєнний етап, який, незважаючи на тяжкі жертви українського народу, був періодом інтенсивного розвитку вітчизняного музичного театру, пов'язаний з іменами В. Дранішникова, В. Пірадова. Важливу інформацію про гастрольні поїздки до Ленінграда, Львова, про творчі й товариські контакти А. Проценка, збагачення репертуару автори переплітають із фактами особистого життя митця, з характерними цікавими подробицями з біографії, підкреслюючи різнобічність інтересів, широту світогляду, принциповість, безкомпромісність суджень.

Трагічні воєнні роки, суворі випробування, евакуація в Уфу, пізніше в Іркутськ, відновлення музичної і педагогічної діяльності в нових складних умовах, виступи у військових частинах, госпіталях подані авторами як гаряче стремління митця узяти найактивнішу участь у збереженні і дальшому розвитку культурних цінностей у пропаганді класичного та сучасного музичного мистецтва.

Характерно, що саме Андрієві Проценку було доручено посаду директора оркестру у складний і відповідальний період, відродження театру після повернення з евакуації. Автори підкреслюють, що не люблячи адміністративної роботи, він уже 1946 р. покинув цю посаду, але лише після того, як виконав копітку, складну роботу — сформування оркестру. Відновлення занять у консерваторії, прихід на роботу в театр учнів «проценківської» школи автори показали як логічне продовження і важливий результат його невтомної праці; дальше зростання авторитету і визнання, урядова нагорода — орден «Знак Пошани», удостоєння звання професора в 1954 р.— такі етапні події перших повоєнних літ.

Автори наводять висловлювання маститих викладачів-професорів, які влучно характеризують чудові риси характеру А. Проценка як педагога-музиканта. Йому була притаманна висока вимогливість до себе, і, мабуть, тому він у 1954 р. покидає театр і повністю присвячує себе педагогічній роботі.

У завершальній частині біографічного нарису переконливо відтворена роль А. Проценка як педагога, мудрого, досвідченого наставника творчої молоді; з його класу вийшли десятки фахівців вищої кваліфікації, серед них лауреати конкурсів усіх рангів, фестивалів, заслужені артисти України. Вони гідно репрезентують «проценківську» школу в багатьох містах країни, а також у таких визнаних музичних центрах, як Москва, Санкт-Петербург, Мінськ, Свердловськ, десятки інших великих і малих міст.

Автори показали, якими широкими є зв'язки «патріарха української флейтової школи» — у межах країни з братніми республіками, інтернаціональні зв'язки. Створені А. Проценком курси методики викладання гри на духових інструментах та інші посібники довго не втрачатимуть свого значення. Багато років він працює у складі журі республіканських і міжнародних конкурсів.

Високе визнання і шану було віддано А. Проценку під час його 80-річного ювілею. Підсумок, який підбивають автори, звучить афористично: він «прожив щасливе життя, поле, яке він засіяв добірним зерном, дало такі прекрасні та багаті сходи».

Друга частина роботи — «Спогади» — об'єднує короткі нариси, написані сорока шістьма музикантами-диригентами, відомими виконавцями-духовиками, педагогами, колегами, друзями, учнями. Численні оцінки, індивідуальні «ра-

курси», в яких подано широкий спектр спостережень, вражень від багаторічних контактів, зустрічей, іноді навіть гострих, конфліктних ситуацій (легендарна безкомпромісність і нещадна правдолюбність Андрія Федоровича!).

Серед тих, хто поділився своїми спогадами, зустрічаємо імена визначних диригентів А. Пазовського, В. Тольби, відомих духовиків В. Апацького, І. Пушечникова, М. Бердиєва, Р. Усова, Ю. Ягудіна, А. Суханова, Ю. Должикова, колег і учнів, представників інших спеціальностей — Є. Блінова, М. Кондратюка, В. Червова, композитора Ю. Мейтуса.

Спогади, висловлювання, навіть дослідження неоднакові за своєю глибиною, фактологічною і аналітичною цінністю, але всі вони позначені щирим бажанням кожного автора у своєму неповторному ракурсі відтворити образ Андрія Федоровича, висловити глибоку повагу до нього, проаналізувати джерела тих високих цінностей, що їх він ніс як музикант і педагог. У підсумку, можливо, дещо строката картина, але досить різнобічна, глибока, насичена корисною і цікавою для читача інформацією, науково-пізнавальним змістом.

І все ж варто виділити спогади одного з учнів А. Проценка старшого покоління — Я. Верховинця. Маючи значний обсяг, його розділ органічно поєднує публіцистичне начало з дослідницьким. Особливо цінним є те, що тут узагальнені, чітко сформульовані педагогічні принципи вчителя, показана їх практична дійовість, розумно і зрівноважено подані конкретні епізоди, факти, характерні штрихи характеру, темпераменту, пристрастей, антипатій, умонастроїв, духовних устремлінь митця.

Під цим кутом зору цікавими є також спогади Д. Зедник, В. Боришенка, Г. Строкач, В. Пшеничного, В. Апацького. Яскраво відтворено образ митця у спогадах його доньки Л. Проценко, яка узагальнила значний за обсягом фактологічний матеріал, записи, спогади батька, свої власні спостереження, враження, зафіксовані на різних етапах життєвого шляху.

Завершують книжку вибрані листи учнів, друзів, колег, які вносять додаткові штрихи в характеристику стосунків Андрія Проценка з музикантами, його високий фаховий і людський авторитет, а також коментований покажчик імен.

Монографія заслуговує високої оцінки щодо форми, компонування матеріалу, логічного взаємозв'язку розділів, незважаючи на окремі стилістичні нерівності. Вона написана доброю мовою, легко сприйматиметься як фахівцями, так і любителями музики.

Поряд із зазначеними вже позитивними якостями в монографії трапляються окремі недоліки і прорахунки.

Одним із найбільш істотних недоліків є те, що автори, послідовно відтворюючи життєвий шлях і творчу діяльність А. Проценка в першій частині монографії, недостатньо конкретно й аналітично говорять про нього як музиканта-флейтиста, не дають йому спеціальної оцінки як інструменталісту, обмежуючись лише загальними судженнями; тому в першій частині залишилися майже не розкритими ті конкретні труднощі і проблеми (а їх було чимало!), які вирішував і долав видатний музикант, особливо на початковому етапі навчання, у період становлення. До певної міри це компенсується у деяких спогадах. Біографічний розділ містить деякі узагальнення щодо виконавського і педагогічного кредо митця, і все ж ми не знаходимо характеристики, еволюції його поглядів на виконавський процес, більш фахових узагальнень, викладу основних ідей розробленого ним курсу методики гри на духових інструментах. Залишилася нерозкритою концепція виконавського процесу на флейті, його полеміка з

цього приводу із представниками інших шкіл. Автори біографічного нарису, звичайно, мали дещо іншу головну мету. З погляду багатопланового відображення подій і фактів життя професійні деталі можуть здаватися занадто «спеціалізованими», нецікавими для масового читача. Однак і про них слід було сказати вагоміше. Використовуючи біографічний нарис як претекст для відображення найважливіших подій, широкої панорами мистецького життя у довоєнні роки, під час Другої світової війни, післявоєнні десятиріччя, автори подекуди гублять головну лінію еволюції особистості Андрія Проценка. Натомість широка панорама культурного життя не утворює суцільної, процесуальної картини, а має до певної міри мозаїчний характер, незважаючи на насиченість фактами, прізвищами й очевидні старання авторів об'єднати все це в єдине русло.

Безперечно, слід було дещо детальніше, більше розповісти про участь митця в організації та роботі у складі жюрі конкурсів виконавців на духових інструментах, про блискучі успіхи його учнів, про копітку, складну роботу в період підготовки студентів до цих відповідальних виступів.

Трапляються окремі спірні твердження. Наприклад, у своїх спогадах В. Бутенко, підкреслюючи моральну чистоту Андрія Федоровича (у чому він був взірцем), чомусь стверджує, що моральна чистота — явище досить рідкісне... Сентенція спірна, потребує уточнень.

Фотоматеріали, що ілюструють монографію, загалом підібрані добре. Серед фотографій є хвилюючі й цікаві для кожного, хто знайомий з духовим виконавством або причетний до його розвитку, і все ж зробимо такі зауваження.

Фотоілюстрацію «Учасники Першого Всесоюзного конкурсу гри на духових інструментах в Москві — 1941» варто було надрукувати більшим планом, наскільки дозволяє формат книжки.

Ця фотографія — один із найбільш цікавих і хвилюючих документів. Ми бачимо тут цілу плеяду корифеїв духового мистецтва, і все ж підпис до фотографії неповний. Привертає увагу верхній ряд: тут бачимо молодих Т. Докшицера, В. Полєха, Я. Морейніс та інших відомих музикантів, яких треба було згадати, розшифрувати фотографію детальніше. Трапляються у книжці й окремі елементарні помилки. Але все це не знижує високої пізнавальної цінності монографії, її фактологічного матеріалу, що зацікавить як сучасників описуваного періоду, так і молодих музикантів, аматорів, шанувальників музичного мистецтва. Книжка безсумнівно матиме велике виховне значення і може бути широко використана у просвітницькій і профорієнтаційній роботі, сприятиме піднесенню авторитету і суспільного престижу духового виконавства, а це в наш час одне з актуальних завдань мистецької пропаганди. Вона пробуджує надію на продовження подібної роботи, на створення цілої галереї творчих портретів видатних музикантів України, зокрема виконавців на духових інструментах, про яких раніше згадували лише принагідно й уривчасто і не завжди належно оцінювали.

В'ячеслав ЦАЙТЦ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

CONTENTS

ARTICLES

SOURCES

FROM THE HISTORY OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY

REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY